LEO FERRERO

3.
Rue.
mem.

APPUNTI SUL METODO DELLA DIVINA COMMEDIA

o NUOVE o
EDIZIONI
CAPOLAGO

A Vittoria e Giuliano
Bonfante che così profondamente
han capito Leo e aiutato
a farlo capire
la madre e il padre
a Leo

OPERE DELLO STESSO AUTORE

In italiano

LA PALINGENESI DI ROMA, in collaborazione con Guglielmo Ferrero. Corbaccio, Milano 1922. (esaurito).

LA CHIOMA DI BERENICE e LE CAMPAGNE SENZA MADONNA - drammi - Athena, Milano 1924 (esaurito).

LEONARDO O DELL'ARTE con prefazione di Paul Valéry. 2.a ed. N. E. C., Lugano Ginevra 1937.

ANGELICA - dramma satirico - con introduzione di Guglielmo Ferrero. N. E. C., Lugano Ginevra 1937.

MEDITAZIONI SULL'ITALIA, con prefazione di Carlo Sforza. N. E. C., Lugano Ginevra 1939.

LA CATENA DEGLI ANNI, (poesie) - N. E. C., Lugano Ginevra 1939.

LA FAVOLA DEI SETTE COLORI e IL RITORNO DI ULISSE, drammi - N. E. C., Lugano Ginevra 1940.

In francese

LEONARD OU DE L'ART, préfacé par Paul Valéry. Kra, Paris 1929 (épuisé).

PARIS DERNIER MODELE DE L'OCCIDENT - Rieder, Paris 1932.

ANGELICA - drame satyrique - préfacé par Guglielmo Ferrero Rieder, Paris 1934.

ESPOIRS - roman - Rieder, Paris 1935.

DESESPOIRS - poèmes, pensées - Rieder, Paris 1937.

AMERIQUE MIROIR GROSSISSANT DE L'EUROPE - Rieder, Paris 1939.

UNE FEMME MANQUEE - contes - (sous presse).

Su Leo

Gina Lombroso: LO SBOCCIO DI UNA VITA - N. E. C., Lugano Ginevra 1935.
Edizione francese - Rieder, Paris 1938.
Edizione spagnola - Sur, Buenos Ayres 1940.

Bogdan Raditza: LEO FERRERO - Obzor, Zagreb. 1935.

ANGELICA A TRAVERS LE MONDE - Rieder, Paris 1936.

ANGELICA A PARIGI - N. E. C., Lugano Ginevra 1937.

HOMMAGE A LEO - Debresse, Paris 1938.

LEO ET SON LEONARD - Rieder, Paris 1938.

LEO FERRERO

APPUNTI SUL METODO DELLA DIVINA COMMEDIA DEL DRAMMA, DELL'ARTE CLASSICA E DECADENTE

o NUOVE o
EDIZIONI
CAPOLAGO

BON 4236

DIRITTI RISERVATI

S. A. Tipografia Luganese - Lugano

LEO
G. COSTETTI

PREFAZIONE

In tutte le città in cui si diede Angelica — *a Parigi come a Londra, a Buenos Aires come a Ginevra — i critici notarono la novità non solo del contenuto, ma della forma di questo dramma, che si rilega in parte alla tragedia greca, in parte alla Commedia dell'Arte, aggiornandole tutte e due e facendone qualcosa di moderno: « presentimento dell'arte nuova ».*

Così è che in tutti i paesi i critici hanno chiesto se Leo aveva lasciato delle note sul metodo drammatico. La stessa domanda mi ripeterono quest'anno alcuni giovani autori che fanno parte della Società Amici di Leo e stanno scrivendo sulla sua opera.

Cercando in questo senso nei suoi libretti, dopo aver rintracciato alcuni appunti sull'arte drammatica e cinematografica, sull'arte classica e decadente, che riproduco nella seconda e terza parte di questo volume, mi sono imbattuta in note di maggior mole e importanza, il cui titolo generale era: Appunti sul metodo della Divina Commedia.

Conoscevo questi appunti. Nella prefazione a Léo et son Leonard *avevo notato come Leo avesse potuto scrivere così rapidamente il*

suo saggio su Leonardo, perchè aveva versato su Leonardo e sull'arte figurativa le considerazioni e meditazioni che da anni aveva fatto su Dante e sulla poesia. Ma questi appunti riletti ora, mentre cercavo la formula di cui Leo si era servito per i suoi drammi e per i suoi romanzi, mi apparivano sotto luce diversa: mi dicevano che con essi, come con gli studi citati più su, come con quelli già pubblicati da noi (Meditazioni sull'Italia, Leonardo o dell'Arte), egli voleva perseguire costantemente lo stesso scopo: staccare la sua generazione dal decadentismo in cui s'è impigliata, così nell'arte come nella morale; mostrarne i pericoli; scendere i grandi autori dal piedestallo accademico che li allontana da noi, accostarci ad essi, allargarne la cerchia dei discepoli, scoprirne i segreti, riesumarne la tecnica, farne dei compagni, degli amici a cui chiedere consiglio, illuminazione e appoggi per riportare l'arte sulle rotaie classiche.

Questo scopo diventava evidente esaminando non solo il testo ma le iscrizioni che portano questi appunti: « Perchè Dante sembra subito bello »; « Ricerca degli effetti »; Efficenza dello stile »; « Come Dante dà il senso del divino »; etc.

Ho riunito pertanto questi « appunti » a quelli sull'arte drammatica e cinematografica,

che mi paiono, sia pure indirettamente, appoggiare lo stesso concetto. Li ho fatti seguire da una conferenza che Leo aveva tenuto a Pistoia nel '21 (pubblicata nelle Fonti nel '22) sull'arte classica e decadente. Questo studio mostra che l'idea di ricondurre l'arte sulle rotaie classiche preoccupava Leo fin dall'adolescenza, e fin da allora egli aveva cercato di risolvere questo problema nella stessa direzione, opponendo l'arte classica all'arte decadente, che egli ritiene semplicemente arte degenerata, mettendo in luce che il Romanticismo non è in opposizione all'arte classica, ma una forma che può conciliarsi tanto con l'arte classica che con quella decadente.

Sperando che la Pubblicazione di questi Appunti *serva allo scopo che Leo si era proposto, ai suoi amici e ai suoi lettori ne affida la realizzazione*

la mamma di Leo.

APPUNTI SUL METODO DELLA DIVINA COMMEDIA

Contro quelli che affermano che non si può dir più niente di nuovo della Divina Commedia. Se due luci sono proiettate sopra uno stesso oggetto producono due ombre.

Dal libretto di Leo, 1926.

PERCHÈ DANTE SEMBRA SUBITO BELLO

La bellezza di Dante è una di quelle che fanno un'impressione immediata su tutti. (Per i secoli contrari è lo stesso al contrario).

> « Conobbi il tremolar della marina »
> « La gran variazion dei freschi mai »

tutti se ne accorgono a colpo che sono belli, mentre:

> « Parce que elle était très lourde ils la portèrent alternativement. »

o i versi del Petrarca, ci vuol riflessione, studio, esperienza, per vedere che sono belli. Questo fatto, data la complessità di pensiero e di intenzione della Divina Commedia, resta abbastanza strano. Darei queste soluzioni:

VARIETÀ DELLA MATERIA

Ognuno vi trova un po' quello che gli bisogna, data la varietà della materia. Ciò provoca sorpresa, scossa, stupore. Viva, profonda, colorita, appassionata la Divina Commedia tocca mille corde, si indirizza a tutti. C'è in essa di che sedurre i poeti, i filosofi, gli eruditi, ma anche le donne, gli adolescenti, i popolani.

In un'opera che riassume e condensa la filosofia, la religione, la scienza, le arti del suo tempo, nessuna « idea fatta », nessuna concessione alla moda dell'epoca, nessuna immagine, nessun sentimento di convenzione. Tutto è vivo, individuale, fresco, umano.

Il suo fondamento è la religione, cioè un sentimento universale, un' aspirazione profonda, eterna dell'animo; e la religione cattolica, la più universale delle religioni. Ma accanto alla religione abbiamo la scienza, la morale, la politica, la teologia, la storia, la filosofia, l'ironia, l'arte, i tramonti, le aurore, l'amore, il sogno, la nostalgia, l'odio, l'ira.

E l'autore non descrive impassibile come un dio, ma in tutto prende un'attitudine, giudica, discute, approva, disapprova. Questo è molto importante.

Fra i filosofi e i poeti in tutti i tempi e in tutte le società ha fiorito un genere speciale di pensatori, che san scrivere meglio dei filosofi, e san pensare — cioè esprimere le idee astratte — meglio dei poeti. Questi artisti dell'idea sono in genere più potenti, più pericolosi o più utili a una società perchè parlano a un pubblico più vasto. A essi pensiamo quando cerchiamo il simbolo di una epoca, non ai filosofi che han trovato delle verità immortali e universali. *Perchè per il pubblico un'attitudine ha più importanza di un sistema.*

Dante è il più grande di questi. Dante che ha preso come tema il giudizio universale e che giudica non solo gli uomini del tempo passato, ma i contemporanei, osando ergersi contro papi, imperatori e falsi predicatori.

Dante ha una formula, un'attitudine. Egli esprime una maniera di sentire, di vivere; egli definisce quello che è particolarmente degno di amore, di sdegno, di odio, di invidia, di castigo; egli presenta agli uomini che sono pronti a prenderla per conto loro « una attitudine » davanti a un mondo in cui tutto è arbitrario.

Tutto il mondo fisico, meccanico, astronomico, umano, filosofico, teologico, morale del

tempo di Dante è qui rispecchiato in modo fresco, vivo, moderno. Vi troviamo:

immagini facete:

« Onde Beatrice, ch'era un poco scevra,
Ridendo, parve quella che tossio
Al primo fallo scritto di Ginevra »

Paradiso, XVI, 13-15

« Allor fec'io come color che vanno
Con cosa in capo non da lor saputa,
Se non che i cenni altrui suspicar fanno;
Per che la mano ad accertar s'aiuta,
E cerca e truova, e quell'ufficio adempie,
Che non si può fornir per la veduta. »

Purgatorio, XII, 127-132

immagini prosaiche:

« Non altrimenti i cuochi a' lor vassalli
Fanno attuffare in mezzo la caldaia
La carne con gli uncin, perchè non galli. »

Inferno, XXI, 55-57

scene mondane:

« Donne mi parver non da ballo sciolte,
Ma che s'arrestin tacite, ascoltando,
Fin che le nuove note hanno ricolte. »

Paradiso, X. 79-81

« Come si volge con le piante strette
A terra ed intra sé donna che balli,
E piede innanzi piede appena mette »

Purgatorio, XXVIII, 52-54

« Qual esce alcuna volta di galoppo
Lo cavalier di schiera che cavalchi,
E va per farsi onor del primo intoppo »

Purgatorio, XXIV, 94-96

scene popolari, giuochi sportivi:

« Quando si parte il gioco della zara,
Colui che perde si riman dolente,
Ripetendo le volte, e tristo impara;
Con l'altro se ne va tutta la gente;
Qual va dinanzi, e qual diretro il prende,
E qual da lato gli si reca a mente.
Ei non s'arresta, e questo e quello intende;
A cui porge la man, più non fa pressa:
E così dalla calca si difende »

Purgatorio, VI, 1-9

« ....E parve di coloro
Che corrono a Verona il drappo verde
Per la campagna; e parve di costoro
Quegli che vince, e non colui che perde. »

Inferno, XV, 121-124

immagini famigliari, madri, spose e bambini in tutte le pose:

« O fortunate! e ciascuna era certa
Della sua sepoltura; ed ancor nulla
Era per Francia nel letto deserta.
L'una vegghiava a studio della culla,
E consolando usava l'idioma
Che pria li padri e le madri trastulla:
L'altra, traendo alla rocca la chioma,
Favoleggiava con la sua famiglia
De' Troiani e di Fiesole e di Roma. »

Paradiso, XV, 118-126

« Volsimi alla sinistra col respitto,
Col quale il fantolin corre alla mamma,
Quando ha paura, o quando egli è afflitto »

Purgatorio, XXX, 43-45

« E quella, come madre che soccorre
Subito al figlio pallido ed anelo
Con la sua voce, che il suol ben disporre »

Paradiso, XXII, 4-6

« E come fantolin, che inver la mamma
Tende le braccia, poi che il latte prese,
Per l'animo che infin di fuor s'infiamma »

Paradiso, XXIII, 121-123

« Così la madre al figlio par superba,
Com'ella parve a me.... »

Purgatorio, XXX, 79-80

« La cieca cupidigia, che v'ammalia,
Simili fatti v'ha al fantolino,
Che muor di fame e caccia via la balia. »

Paradiso, XXX, 139-141

pacate scene campestri:

« Maggiore aperta molte volte impruna,
Con una forcatella di sue spine,
L'uom della villa, quando l'uva imbruna »

Purgatorio, IV, 19-21

movimentate scene artigianali:

« Quale nell'arzanà de' Viniziani
Bolle l'inverno la tenace pece,
A rimpalmar li legni lor non sani,
Che navicar non ponno; e in quella vece
Chi fa suo legno nuovo, e chi ristoppa
Le coste a quel che più vïaggi fece;
Chi ribatte da proda e chi da poppa;
Altri fa remi, ed altri volge sarte;
Chi terzeruolo ed artimon rintoppa... »

Inferno, XXI, 7-15

sentenze passate in proverbio:

« Però giri fortuna la sua ruota,
Come le piace, e il villan la sua marra »

Inferno, XV, 95-96

« Non v'accorgete voi, che noi siam vermi,
Nati a formar l'angelica farfalla.... »

Purgatorio, X, 124-125

« O creature sciocche,
Quanta ignoranza è quella che v'offende! »

Inferno, VII, 70-71

« Vien dietro a me, e lascia dir le genti:
Sta, come torre, fermo, che non crolla
Giammai la cima per soffiar de' venti! »

Purgatorio, V, 13-15

immagini psicofisiologiche sul sonno e sui sogni, veri freudismi:

« Che mi scoss'io, siccome dalla faccia
Mi fuggio 'l sonno; e diventai smorto,
Come fa l'uom che spaventato agghiaccia. »

Purgatorio, IX,40-42

« Lo Duca mio, che mi potea vedere
Far sì com'uom che dal sonno si slega,
Disse: « Che hai, che non ti puoi tenere?
Ma se' venuto più che mezza lega
Velando gli occhi, e con le gambe avvolte,
A guisa di cui vino o sonno piega ? »

Purgatorio, XV, 118-123

« E come al lume acuto si dissonna
Per lo spirto visivo, che ricorre
Allo splendor che va di gonna in gonna,
E lo svegliato ciò che vede abborre
(Sì nescia è la sua subita vigilia)
Fin che la stimativa nol soccorre.... »

Paradiso, XXVI, 70-75

« E quale è quei, che suo dannaggio sogna,
Che sognando desidera sognare,
Sì che quel ch'è, come non fosse, agogna.... »

Inferno, XXX, 136-138

« Quale è colui che somniando vede,
E dopo il sogno la passione impressa
Rimane, e l'altro alla mente non riede.... »

Paradiso, XXXIII, 58-60

« Ruppemi l'alto sonno nella testa
Un greve tuono, sì ch'io mi riscossi
Come persona che *per forza è desta;*
E l'occhio riposato intorno mossi.... »

Inferno, IV, 1-4

« Come si frange il sonno, *ove di butto*
Nuova luce percuote il viso chiuso,
Che fratto guizza, pria che muoia tutto.... »

Purgatorio, XVII, 40-42

immagini filosofiche profonde, personali:

« Non è il mondan rumore altro che un fiato
Di vento, ch'or vien quinci ed or vien quindi,
E muta nome, perchè muta lato.
Che fama avrai tu più, se vecchia scindi
Da te la carne, che se fossi morto
Innanzi che lasciassi il « pappo » e il « dindi »
Pria che passin mill'anni ? »

Purgatorio, XI, 100-106

immagini puramente fisiche, meccaniche:

« ....Rompeo
Sè per sè stessa, a guisa d'una bulla
Cui manca l'acqua, sotto qual si feo.... »

Purgatorio, XVII, 31-33

« Ben sai come nell'aere si raccoglie
Quell'umido vapor, che in acqua riede
Tosto che sale dove il freddo il coglie.... »

Purgatorio, V, 109-111

introspezioni profonde, veri proustismi:

« Nell'ora che comincia i tristi lai
La rondinella presso la mattina
... e che la mente nostra pellegrina
Più dalla carne e men dai pensier presa
Alle sue visïon quasi è divina »

Purgatorio, IX, 13-18

« La turba, che rimase lì, selvaggia
Parea del loco, rimirando intorno
Come colui che nuove cose assaggia »

Purgatorio, II, 52-54

« Poi come gente stata sotto larve,
Che *pare altra che prima se si sveste*
La sembianza non sua in che disparve »

Paradiso, XXX, 91-93

« Ma sì com'egli avvien, se un cibo sazia
E d'un altro riman ancor la gola,
Che quel si chere, e di quel si ringrazia »

Paradiso, III, 91-93

Tutti gli animali del creato, anche quelli immaginari, appaiono nei versi di Dante; non solo « i maggiori, quelli che hanno apparenza umana, spirito di pecora e d'altra bestia abbominevole » ma pur li minori: biscie, pesci, rane, ranocchi, tafani, api, lucciole, scorpioni, ragni, formiche, pulci, ecc. Tutte le terre d'Italia, mari, monti, golfi, colli, sono rammentate nella

Divina Commedia, e ciascuna coi suoi attributi; ora fisici:

« Come fa l'onda là sovra Cariddi,
Che si frange con quella in cui s'intoppa »

Inferno, VII, 22-23

ora morali:

« Siede la terra, dove nata fui,
Sulla marina dove il Po discende
Per aver pace co' seguaci sui. »

Inferno, V, 97-99

ora politici:

« Sì come a Pola presso del Quarnaro,
Che Italia chiude e i suoi termini bagna ».

Inferno, IX, 113-114

ora naturali:

« Intra Tupino e l'acqua che discende
Dal colle eletto del beato Ubaldo,
Fertile costa d'alto monte pende,
Onde Perugia sente freddo e caldo
Da Porta Sole; e diretro le piange
Per breve giogo Nocera con Gualdo. »

Paradiso, XI, 43-48

ora storici e naturali insieme:

« Suso in Italia bella giace un laco
Appiè dell'Alpi, che serran Lamagna,
Sovra Tiralli, ed ha nome Benaco.

Per mille fonti e più, credo, si bagna,
Tra Garda e Val Camonica, Pennino
Dell'acqua, che nel detto lago stagna.
Luogo è nel mezzo là, dove il trentino
Pastore, e quel di Brescia, e il veronese
Segnar potria, se fosse quel cammino.
Siede Peschiera, bello e forte arnese
Da fronteggiar Bresciani e Bergamaschi,
Ove la riva intorno più discese.
Ivi convien che tutto quanto caschi
Ciò che in grembo a Benaco star non può;
E fassi fiume giù pe' verdi paschi.
Tosto che l'acqua a correr mette co',
Non più Benaco, ma Mincio si chiama
Fino a Governolo, ove cade in Po.
Non molto ha corso, che trova una lama,
Per la qual si distende, e la impaluda;
E suol di state talora esser grama.
Quindi passando la vergine cruda
Vide terra nel mezzo del pantano
Senza coltura, e d'abitanti nuda.
Lì per fuggire ogni consorzio umano,
Ristette co' suoi servi a far sue arti,
E visse, e vi lasciò suo corpo vano.
Gli uomini poi, che intorno erano sparti,
S'accolsero a quel luogo, ch'era forte
Per lo pantan, ch'aveva da tutte parti.
Fêr la città sovra quell'ossa morte.
E per colei, che il luogo prima elesse,
Mantova l'appellar senz'altra sorte.»

Inferno, XX, 61-93

ORIGINE IMMAGINI DANTESCHE

Se considero la moltitudine, l'aderenza e lo splendore delle immagini di Dante, mi sento, alle volte, il diritto di supporre un rovesciamento di metodo, che il pubblico giudicherà, non so perchè, arrischiato, ma che avrà forse il consenso dei poeti. Io mi domando dunque, *se Dante non abbia concepito spesso la cosa in base all'immagine, piuttosto che l'immagine in base alla cosa;* se Dante, cioè, non abbia, mentre spendeva la vita a raggranellare immagini per rendere le cose, messo in granaio una buona raccolta di immagini eventuali che hanno poi, al momento opportuno, provocato la genesi della cosa relativa.

Non escludo con questo che Dante si sia spesso tenuto al processo diretto, ma mi sento di supporre che talvolta abbia proceduto al rovescio, e mi chiedo se non è proprio in questo caso che è stato più forte: perchè se può esserci qualche crepa in un'immagine concepita in base alla cosa, deve esserci assoluta aderenza tra

immagine e cosa, quando l'immagine è stata concepita prima. [1])

E non si dica che questi sono mezzi da poeta di quattro soldi; perchè a capire che una cosa della realtà può diventare immagine per un'altra cosa, anche se quest'altra non s'è ancora trovata, ci vuole tant'occhio quanto a scoprir l'immagine per una cosa che si vuol dipingere, e che c'è. Anzi, direi che a questo procedimento non può arrivare che un poeta in istato di grande allenamento, mentre al procedimento diritto arrivano, chi più chi meno alto, tutti i borghesi che discorrono. Perchè, se si considera attentamente il travaglio interiore di un poeta che lavora a un poema come la Divina Commedia, ci si domanda piuttosto come potrebbe non succedere il fenomeno che ho detto or ora.

Le immagini, neanche ai geni, non piovono dal cielo. (Suppongo che questo sia il convincimento dei borghesi, i quali, per non aver mai avuto possibilità poetiche, non riescono a dare

---

[1]) Questo appunto è preso da un articolo di Leo pubblicato in *Solaria,* 1928, ma sul suo Diario 1926 sta scritto: « Questo m'è venuto in mente lucidando la baionetta con dell'acido e vedendo come la lama a poco a poco si riempiva di mondo, illuminandosi. Io mi son detto: Questo potrebbe servire per un'immagine del Paradiso. Poi ho pensato: Perchè Dante non avrebbe fatto così?

a questo mistero una spiegazione ragionevole, e non ammettendo che altri abbia qualità umane che essi non hanno, cercano di togliere al poeta ogni merito e serietà concedendogli delle ispirazioni divine).

In verità le immagini, come tutto il materiale, vengono ai poeti che le cercano.

Ora, per riuscire a condensare nel suo poema una così varia, profonda e splendente moltitudine di immagini, Dante aveva dovuto orientare a questa continua ricerca tutto il suo intelletto, da mane a sera, fino a trasformare questo orientamento, provocato dalla volontà, in un istinto irragionevole. Perchè nessuna persona sensata può credere che immagini di quella mole gli venissero a tavolino, al momento buono, e con tanta abbondanza.

Ma non è nemmeno lecito supporre che un poeta istradato a trovare, non solo nelle cose naturali, ma anche nei fuggitivi impalpabili moti del pensiero, perennemente immagini, orientato a vedere in ogni aspetto della realtà quello simbolico, e in ogni faccia del mondo un senso di schiavitù artistica ai suoi concetti personali, per associazione di idee non sia arrivato a concepire un' immagine che non aveva ancora la cosa relativa nella sua mente, e, se l' immagine lo seduceva, a trovargliela.

Quando si contempla con quella splendida cupidigia, il mondo materiale e l'umano appaiono tutti una concatenata combinazione di simboli, sulla quale il pensiero scivola senza potersi fermare, fino a che s'è perso nel sogno insensato. Non c'è quindi poeta che possa sottrarsi a certe leggi, come l'associazione di idee, e a una certa avarizia, che gli fa ammucchiare gelosamente la sua sostanza dorata. Questo è necessario perchè diventi poeticamente ricco.

Notare che Dante è il primo (l'unico?) che adopera per rendere l'idea di un fatto fisico delle similitudini tratte dal morale. (Ciò è possibile solo a uno scrittore uso alle introspezioni).

> « Al mondo non fur mai persone ratte
> A far lor pro, ed a fuggir lor danno,
> Com'io, dopo cotai parole fatte. »
>
> *Inferno,* II, 109-111

(la rapidità di una decisione morale è adoprata per esprimere la rapidità materiale con cui Beatrice si muove per soccorrere Dante).

> « E mai non furon strenne,
> Che fosser di piacere a queste uguali. »
>
> *Purgatorio,* XXVII, 119-120

(le strenne — oggetti materiali — sono paragonate alle parole con cui Virgilio annuncia a Dante che vedrà Beatrice).

« E qual'è il trasmutare, in picciol varco
Di tempo, in bianca donna, quando il volto
Suo si discarchi di vergogna il carco.... »

Paradiso, XVIII, 64-66

(l' impallidire della donna pudica è adoperato per indicare la rapidità con cui Dante è materialmente trasportato in un'altra stella).

Analogamente Dante è il primo (l' unico?) che usi delle similitudini tratte dal mondo celeste per le cose umane:

« E come il volger del ciel della luna
Cuopre e discuopre i liti senza posa,
Così fa di Fiorenza la fortuna. »

Paradiso, XVI, 82-84

(la luna immagine celeste l'adopera per le cose umane) mentre per le cose celesti adopera immagini umane:

« Come in peschiera ch'è tranquilla e pura
Traggono i pesci a ciò che vien di fuori,
Per modo che lo stimin lor pastura,
Sì vid' io ben più di mille splendori...»

Paradiso, V, 100-104

Il movimento degli splendori è paragonato all'accorrere dei pesci.

TECNICA DELLA DIVINA COMMEDIA
EFFETTI DRAMMATICI PITTORICI MUSICALI MOVIMENTI RINUNZIE RICCHEZZA

La *Divina Commedia* piace a tutti perchè ognuno vi trova un po' quello che gli bisogna. Ma gli episodi che piacciono di più a tutti sono sempre gli stessi, e piuttosto quelli dell'Inferno. Come risolvere, rispetto a quelli, il problema? Darei queste soluzioni:

I° Perchè Dante svolge un poema descrittivo lirico con una tecnica drammatica: scossa e quindi soggezione all'effetto che meraviglia sempre.

II° Perchè realizza senza uscir dalla letteratura gli effetti che danno altre arti; pittura, scultura, musica. E questo fa impressione perchè non è nè pittore nè scultore nè musicista e non fa delle imitazioni. C'è quindi un elemento di sorpresa, di scossa, di incredibile.

III° Perchè si è imposto dei limiti, non solo nell'architettura generale, ma in ogni canto, tali che quando Dante s'abbandona un poco si sente come un'illuminazione, come un oceanico respiro. E non c'è chi non lo senta, perchè tutti hanno sentito prima le strettoie. Gli succede come a un uomo sempre scontroso e cupo che tutti gli son grati di un'ora di buon umore e gentilezza.

TECNICA DRAMMATICA

Dante rinuncia a una quantità di possibilità narrative per servirsi solo di quelle drammatiche del dialogo e dei gesti. E queste battute si arricchiscono di tutti i mezzi di cui Dante non si è servito, ricchezza questa che a un vero dramma non è concessa [1]).

Come nel dramma classico, non tutti i personaggi sono messi in luce, ma solo i principali, non tutte le vicende del dramma sono descritte,

---

[1]) Per le idee drammatiche di Leo vedere ultima parte.

ma solo quelle culminanti che riassumono in sè l' introduzione e la continuazione. Nell'episodio di Paolo e Francesca la scena fra i due amanti:

« Noi leggevamo un giorno, per diletto,
Di Lancillotto, come amor lo strinse.
Soli eravamo e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso;
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante. »

Inferno, V, 127-138

Nell'episodio del Conte Ugolino la scena dei figli:

« Posciachè fummo al quarto dì venuti
Gaddo mi si gettò disteso ai piedi,
Dicendo: « Padre mio, chè non m'aiuti? »
Quivi morì, e come tu me vedi,
Vid'io cascar li tre ad uno ad uno
Tra il quinto dì e il sesto, ond'io mi diedi
Già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
E tre dì gli chiamai, poich'ei fur morti:
Poscia, più che il dolor, potè il digiuno. »

Inferno, XXXIII, 67-75

Con questa tecnica Dante riesce a darci un vero dramma in quattro versi:

« Ricorditi di me, che son la Pia.
Siena mi fè, disfecemi Maremma;
Salsi colui che inanellata pria,
Disposato m'avea con la sua gemma »

Purgatorio, V, 133-136

Come nel teatro, abbiamo nella Divina Commedia figure segnate solo con dei gesti:

« Allor si volse a noi, e pose mente,
Movendo il viso pur su per la coscia,
E disse: « Va su tu, che se' valente. »
Conobbi allor chi era.... »

Purgatorio, IV, 112-115

episodi a base di suggestioni, di movimenti:

« Vêr me si fece, ed io vêr lui mi fei.
Giudice Nin gentil, quanto mi piacque,
Quando te vidi non esser tra i rei! »

Purgatorio, VIII, 52-54

« ....E l'ombra, tutta in sè romita,
Surse vêr lui dal luogo ove pria stava,
Dicendo: « O mantovano, io son Sordello,
Della tua terra. » E l'un l'altro abbracciava. »

Purgatorio, VI, 72-75

La drammaticità degli episodi è rinforzata dalla intuizione, di cui Dante riveste quasi tutti

i personaggi che incontra, Virgilio e Beatrice sopratutto.

Quando si è con un intuitivo si atteggia d'istinto la faccia in modo che l'intuitivo capisca il nostro sentimento, perchè si ha la certezza che con questa mossa ci risparmiamo la pena di dir delle cose magari difficili, mentre quando si è con un tonto, d'istinto rinunciamo a qualsiasi gesto che sappiamo rimarrà sterile.

L'intuizione aggiunge snellezza al dialogo, permette a Dante di esprimersi per accenni, per gesti, per movimenti, anzichè per discorsi. Vedi quanto vigore prende dai gesti l'incontro con Stazio:

« Volse Virgilio a me queste parole
Con viso che, tacendo, dicea: taci!
Ma non può tutto la virtù che vuole;
Chè riso e pianto son tanto seguaci
Alla passion, da che ciascun si spicca,
Che men seguon voler nei più veraci.
Io pur sorrisi come uom che ammicca:
Per chè l'ombra si tacque, *e riguardommi*
Negli occhi, ove il sembiante più si ficca.
« Deh! Se tanto lavoro in bene assommi »
Disse — « *perchè la faccia tua testeso*
Un lampeggiar di riso dimostrommi? »
Or son io d'una parte e d'altra preso:
L'una mi fa tacer, l'altra scongiura
Ch'io dica: ond'io sospiro, e sono inteso
Dal mio maestro, e: « Non aver paura »
Mi dice — « di parlar; ma parla, e digli

Quel ch'ei dimanda con cotanta cura.»
Ond'io: «Forse che tu ti meravigli,
Antico spirto, del rider ch'io fei;
Ma più d'ammirazion vo' che ti pigli.
Questi, che guida in alto gli occhi miei,
E' quel Virgilio, dal qual tu togliesti
Forse a cantar degli uomini e de' Dei.
S'altra cagion al mio rider credesti,
Lasciala per non vera, ed esser credi
Quelle parole che di lui dicesti.»
Già si chinava ad abbracciar li piedi
Al mio Dottor; ma e' gli disse: «Frate,
Non far, chè tu se' ombra e ombra vedi.»
Ed ei surgendo: «Or puoi la quantitate
Comprender dell'amor che a te mi scalda,
Quando dismento nostra vanitate,
Trattando l'ombre come cosa salda.»

Purgatorio, XXI, 103-136

L'intuizione aggiunge drammaticità al dialogo anche per l'elemento di ansia che ha l'indovinare il pensiero dell'interlocutore. Il lettore resta sospeso al gesto da interpretare:

«E pur convien che novità risponda,»
Dicea tra me medesmo, «al nuovo cenno,
Che 'l Maestro con l'occhio sì seconda.»

Inferno, XVI, 115-117

«Ma quel padre verace, che s'accorse
Del timido voler, che non s'apriva,
Parlando, di parlare ardir mi porse.»

Purgatorio, XVIII, 7-9

Beninteso Dante usa questo mezzo perchè è intuitivo. I personaggi non dicon mai niente, non sanno mai niente, non sono mai niente di più di quello che dice, che sa, che è l'autore.

L'intuizione è la prima virtù che Dante nota in Virgilio:

« Se' savio, e intendi me' ch'io non ragiono. »

Inferno, II, 36

Per tutto il dramma Dante e Virgilio si intendono a volo, non solo, ma si adontano quando l'uno crede che l'altro non l'abbia capito a volo:

« Io credo ch'ei credette ch'io credesse.... »

Inferno, XIII, 25

« Io vidi ben, sì com'ei ricoperse
Lo cominciar, con l'altro che poi venne,
Che fur parole alle prime diverse. »

Inferno, IX, 10-12

« O dolce padre mio, se tu m'ascolte,
Io ti dirò, » diss'io, « ciò che m'apparve
Quando le gambe mi furon sì tolte. »
Ed ei: « Se tu avessi cento larve
Sopra la faccia, non mi sarien chiuse
Le tue cogitazion quantunque parve. »

Purgatorio, XV, 124-129

EFFETTI PITTORICI

Dante realizza con la parola gli effetti della pittura.

Come ci arriva? Per es. Farinata, Ugolino, Manfredi. Io credo che invece di pensare a Farinata in mezzo alle fiamme, a Ugolino in prigione, a Manfredi ucciso, e renderli per iscritto, Dante pensasse già il quadro trasformato pittoricamente, e riproducesse letterariamente non l'immagine ma il quadro dell'immagine, e lo stesso facesse colle descrizioni e i paragoni che indiamantano le tre cantiche.

> « Quali si fanno ruminando manse
> Le capre, state rapide e proterve
> Sopra le cime, innanzi che sien pranse,
> Tacite all'ombra, mentre che il sol ferve,
> Guardate dal pastor, che in sulla verga
> Poggiato s'è, e lor poggiato serve.... »
>
> *Purgatorio,* XXVII, 76-81

Per indicare la stanchezza dei poeti che esauriti dalla salita si erano sdraiati a terra, bastava la prima immagine delle capre stanche, ma Dante precisa che si sono sdraiati come le capre che stanno tacite all'ombra (seconda immagine) mentre che il sol ferve (terza immagine) guardate dal pastore (quarta immagine)

poggiato al bastone (quinta immagine), il quale serve di appoggio al pastore e di guida alle pecore.

Queste immagini successive non sono necessarie al racconto, ma rientrano nel quadro delle capre che un pittore dei tempi di Dante, un Simone Martini, Andrea Bonaiuti, avrebbe dipinto.

Anche noi moderni del resto per fare una descrizione efficace sogliamo spesso rendere il paese e l'effetto di luce non come sono, ma come pittoricamente potrebbero essere tradotti. (Specialmente grazie all' impressionismo).

Quando Chateaubriand parla delle ova blu dei merli — ova che sono grige — non fa che imitare un pittore impressionista. Quando Valéry parla della « dormeuse » la descrive come verrebbe dipinta da Degas o da Picasso. Dante vede in genere i quadri come i pittori del suo tempo. Ciò non gli toglie però di immaginare e rendere altre pitture

> E quale il cicognin che leva l'ala
> Per voglia di volar e non s'attenta
> D'abbandonar lo nido, e giù la cala ».
>
> *Purgatorio,* XXV, 10-13

pare una pittura cinese.

Dante fa anche del vero impressionismo:

> « Là dove il *sol tace...*»
>
> *Inferno,* I, 60

« ... i *pensieri e chinati e scemi* »

Purgatorio, XII, 9

« ... *alza le vele*
Ormai la navicella del mio ingegno »

Purgatorio, I, 1

« Come *si frange il sonno*

Purgatorio, XVII, 40

« Gli *occhi miei ghiotti* andavan pure al cielo

Purgatorio, VIII, 85

Coraggiosissime. Che cosa ne avran detto i contemporanei ?

« Come, per sostentar solaio o tetto,
Per mensola talvolta una figura
Si vede giugner le ginocchia al petto,
La qual fa del non ver vera rancura
Nascere in chi la vede... »

Purgatorio, X, 130-134

Dante ammetteva dunque che l'arte ha qualche volta una potenza suggestiva maggiore che la realtà.

« Morti li morti, e i vivi parean vivi »

Purgatorio, XII, 67

Una prova che ai tempi di Dante l'arte si proponeva l' imitazione della natura — e più s'assomigliava a natura, più pareva perfetta.

EFFETTI MUSICALI

Dante sentiva profondamente la musica. Vedi incontro con Casella.

Ed io: « Se nuova legge non ti toglie
Memoria o uso all'amoroso canto
Che *mi solea quetar tutte mie voglie,*
Di ciò ti piaccia consolar alquanto
L'anima mia, che colla mia persona
Venendo qui, è affannata tanto ! »
« Amor che nella mente mi ragiona »
Cominciò egli allor, si dolcemente
Che la dolcezza ancor dentro mi suona.
Lo mio maestro ed io e quella gente
Ch'eran con lui parevan si contenti
Come a nessun toccasse altro la mente

Purgatorio, II, 106-118

Ma per quanto appassionato della musica Dante non pensa a far della musica imitativa. « De la musique avant toute chose » è per noi italiani formula decadente. Dante non ha mirato a far della musica; ha mirato sopratutto ad esprimere dei sentimenti, in forma perfettamente liscia, o potentemente viva. La musica era una necessaria conseguenza della perfezione metrica, della disinvoltura linguistica, della vivacità espressiva — era, diciamolo pure, un istinto sottinteso che guidava il poeta mentre cercava le parole che si adattavano con più esattezza al

pensiero, ma era un istinto che si inchinava sempre dinnanzi alla necessità di chiarezza, cioè all'esatta espressione.

La regola musicale che Dante tiene di conto è quella che gli viene dalla lingua. Ogni lingua ha delle esigenze e delle preferenze; ogni lingua, si potrebbe dire, è come uno strumento musicale, e come certi pezzi di violino non s'adattano al piano, così certi sentimenti che si possono esprimere in una lingua, in un'altra sono spaesati, o addirittura muoiono. Provate a tradurre le Georgiche in francese, o Verlaine in italiano.

La poesia italiana non ammette nè la mediocrità nè la debolezza. Non si adorna, come la poesia di D'Annunzio, di magnificenze verbali, di cui non è difficile trovare esempi in altre lingue; il dizionario non è per lei sorgente di eccitamenti lirici. Essa ignora il caso, sdegna la sonorità, si studia non di costruire complicati edifici verbali, quali la poesia parrebbe permettere, ma di semplificarli: è una poesia magra. Si sbaglia chi crede che la poesia italiana ami l'enfasi e la sovrabbondanza: i nostri veri poeti, Dante e Leopardi, sono duri e magri. La poesia italiana sfrutta le risorse della lingua italiana, non delle altre lingue. Non si potrebbe in francese arrivare con gli stessi mezzi agli stessi ef-

fetti. La poesia magra ha per substrato necessario una lingua senza mute. La pienezza delle parole nelle quali la voce non trova dei vuoti, la varietà degli accenti, suppliscono all'apparente disordine del ritmo. Le parole francesi risuonano, le parole italiane suonano. La poesia italiana deve rinunciare di partito preso alle risonanze.

Non c'è in Dante soltanto l' istinto dei limiti che la poesia non può oltrepassare, ma quello dei limiti della nostra lingua. E siccome ogni cosa d'arte è fatta di rinunce, non si lascia prendere da inutili nostalgie.

Non c'è in Dante il gusto delle parole, del suono delle parole, c'è il gusto di rendere esatto un sentimento, e il piacere di trovare un'armonia che corrisponda all'armonia intima (a quell'armonia vaga che dentro l'animo del poeta avviluppa i concetti come una nebbia gli alberi della foresta), e che è la più difficile a rendere. Questa nebbia in parole non può diventare che musica. (Sviluppare questo).

Tutto questo è il contrario degli scrittori imitativi, è il metodo di Beethoven nella VI (Pastorale). Bach e Beethoven si rifiutano di adoperare i suoni per quel che possono contenere di gradevole all'orecchio — tendono a delle frasi musicali in cui le note componendosi diventino coordinate e spirituali come un'idea.

« Era già l'ora che volge il disio
Ai naviganti, e intenerisce il core,
Lo dì che han detto ai dolci amici addio;
E che lo novo peregrin d'amore
Punge, se ode squilla di lontano,
Che paia il giorno pianger che si muore. »

Purgatorio, VIII,1-6

Dante mira sempre dentro e scrive come un pianista che non pensa più alle note, ma per interpretare bene s' interna con lo spirito nel significato che dà alla musica, e suona seguendo con la mente questo sentimento più che con l'occhio le pagine. La cosa è molto diversa.

Egli non tende a darci un' imitazione musicale, ma ad esprimere le differenti impressioni che dà la musica:

« ... « Te Deum laudamus! » mi parea
Udire in voce mista al dolce suono.
Tale immagine appunto mi rendea
Ciò ch'io udiva, qual prender si suole
Quando a cantar con organi si stea,
Ch'or sì or no s'intendon le parole. »

Purgatorio, IX, 140-146

« Al Padre, al Figlio, allo Spirito santo »
Cominciò « gloria ! » tutto il Paradiso,
Sì che m'inebrïava il dolce canto.
Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
Dell'universo, per chè mia ebbrezza
Entrava per l'udire e per lo viso. »

Paradiso, XXVII, 1-6

« Te lucis ante » sì devotamente
Le uscì di bocca, e con sì dolci note,
Che fece me a me uscir di mente. »

Purgatorio, VIII, 13-15

Questo è esattamente il contrario degli impressionisti. E' inutile voler imitare con dei suoni i rumori della natura. E' inutile pestare le note basse per fare il tuono, o fare degli arpeggi per imitare il vento, o il ruscello o la tempesta. L'imitazione sarà sempre inferiore alla realtà, e lo sforzo ne farà notare l' impotenza. Mentre nella Pastorale di Beethoven si sente profondamente la campagna senza che ci sia nessun virtuosismo di onomatopeia.

Per uno scrittore che ci dà con tanta esattezza e succulenza la materia è strano che sia così poco sensuale dal punto di vista delle parole.

Petrarca che è infinitamente più povero di parole, è infinitamente più sensuale:

« In ramo fronde, ovver viole 'n terra
Mirando alla stagion che 'l freddo perde,
E le stelle migliori acquistan forza;... »

« Non vidi mai dopo notturna pioggia
Gir per l'aere sereno stelle erranti,
E fiammeggiar fra la rugiada e 'l gelo... »

PETRARCA, *Canzoniere* — In vita di Madonna Laura, canzone XII, strofe III e V.

SENSAZIONI MULTIPLE MOVIMENTI

Nello stesso modo che ci dà l' impressione della musica Dante ci dà quella del movimento.

« Ella sen va notando lenta lenta:
Ruota e discende, ma non me ne accorgo,
Se non ch'al viso e di sotto mi venta.
I' sentia già dalla man destra il gorgo
Far sotto noi un orribile scroscio,
Per che con gli occhi in giù la testa sporgo. »
. . . . . .
« Come il falcon, ch'è stato assai sull'ali,
Che, senza veder logoro od uccello,
Fa dire al falconiere: « Oimè tu cali; »
Discende lasso, onde si mosse snello,
Per cento ruote, e da lungi si pone
Dal suo maestro, disdegnoso e fello;
Così ne pose al fondo Gerïone,
A pié a pié della stagliata rocca;
E, discarcate le nostre persone,
Si dileguò, come da corda cocca. »

Inferno, XVII, 115-136

Sentiamo qui in maniera allucinante la discesa nell'abisso. Come vi arriva? Abbinando le sensazioni dei differenti sensi durante la discesa. Noi abbiamo prima l'immagine visiva e patetica dei due poeti sulla groppa di Gerione,

poi la sensazione tattile del vento che viene di sotto; poi lo sgomento, la vertigine del vuoto, poi la sensazione auditiva del rumore della cascata, infine l'immagine visiva del falco che lentamente si cala.

Confronta questo movimento lento e pauroso della discesa di Dante nell'abisso con l'immergersi voluttuoso delle anime del Paradiso.

> « Poi, come inebriate dagli odori,
> Riprofondavan sè nel miro gurge,
> E s'una entrava, un'altra n'uscia fuori. »
>
> *Paradiso,* XXX, 67-69

e col rapido movimento della danza:

> « Come si volge con le piante strette,
> A terra ed intra sè donna che balli,
> Che piede innanzi piede appena mette.... »
>
> *Purgatorio,* XXVIII, 52-54

o con la caduta soffice, corposa come quella nevosa delle falde di fuoco:

> « Sovra tutto il sabbion, d'un cader lento,
> Piovean di fuoco dilatate falde,
> Come di neve in alpe senza vento. »
>
> *Inferno,* XIV, 28-30

La descrizione di sensazioni multiple è artificio di cui Dante si serve spesso.

« In quella parte del giovinetto anno,
Che il sole i crin sotto l'Aquario tempra,
E già le notti a mezzo 'l dì sen vanno;
Quando la brina in sulla terra assempra
L'immagine di sua sorella bianca,
Ma poco dura alla sua penna tempra,
Lo villanello, a cui la roba manca;
Si leva, e guarda, e vede la campagna
Biancheggiar tutta, ond'ei si batte l'anca;
Ritorna a casa, e qua e là si lagna,
Come il tapin che non sa che si faccia;
Poi riede, e la speranza ringavagna
Veggendo il mondo aver cambiata faccia
In poco d'ora, e prende suo vincastro,
E fuor le pecorelle a pascer caccia... »

Inferno, XXIV, 1-15

Noi abbiamo qui la immagine visiva della brina; la sensazione tattile del freddo che fa tremare il villanello « a cui la roba manca », le sue reazioni materiali e morali, la sua melanconia e alfine la sua gioia davanti al mondo « che ha cambiato faccia ».

Più sovente le immagini visive sono abbinate semplicemente a sensazioni uditive

Ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso
Dell'universo, per che mia ebbrezza
Entrava per l'udire e per lo viso. »

Paradiso, XXVII, 4-6

« Facevano un tumulto, il qual s'aggira
Sempre in quell'aria senza tempo tinta,
Come la rena quando 'l turbo spira. »

Inferno, III, 28-30

o a sensazioni tattili:

« Un'aura dolce, senza mutamento
Avere in sé, mi feria per la fronte,
Non di più colpo che soave vento;
Per cui le fronde, tremolando pronte,
Tutte quante piegavano alla parte,
U' la prim'ombra gitta il santo monte. »

Purgatorio, XXVIII, 7-12

o a sensazioni olfattive:

« Non avea pur natura ivi dipinto,
Ma di soavità di mille odori
Vi faceva un incognito indistinto. »

Purgatorio, VII, 79-81

o a sensazioni gustative:

« Sì come schiera d'api, che s'infiora
Una fïata, ed altra si ritorna
Là dove il suo lavoro s'insapora... »

Paradiso, XXXI, 7-9

Nella poesia di Dante niente è impreciso, niente lasciato all'azzardo :

« ....e dismontiam lo muro;
Ché com'io odo quinci e non intendo,
Così giù veggio e niente raffiguro. »

Inferno, XXIV, 73-75

« E sì come di lei bevve la gronda
Delle palpebre mie, così mi parve
Di sua lunghezza divenuta tonda. »

Paradiso, XXX, 88-90

« Non è fantin che sì subito rua
Col volto verso il latte, se si svegli
Molto tardato dall'usanza sua,
Come fec'io.... »

Paradiso, XXX, 82-85

« E quale il cocognin, che leva l'ala... »

Purgatorio, XXV, 10

« A pie' a pie' della stagliata rocca... »

Inferno, XVII, 134

Non dice che vedeva e sentiva male, precisa: che udiva e non capiva, vedeva e non raffigurava. Non si contenta di dire che « beveva Beatrice con gli occhi », precisa che ne beve l'immagine con la gronda delle palpebre. Così, il bambino non si volge verso la madre, ma verso il

latte, e la sua irruenza non è casuale: viene dal fatto che si è svegliato più tardi dell'usato. Non è un uccellino generico che fa le sue prove di volo, ma un *cicognin*. Gerione non depone Dante e Virgilio a pie' della rocca, ma della rocca stagliata.

Dante così conciso non esita per precisare di aggiungere pensiero a pensiero, immagine a immagine :

> « E come in fiamma favilla si vede,
> E come voce in voce si discerne,
> Quand'una è ferma, e l'altra va e riede... »
>
> *Paradiso,* VIII, 16-18

> « Non altrimenti fan d'estate i cani,
> Or col ceffo, or col piè, quando son morsi
> O da pulci, o da mosche, o da tafani.... »
>
> *Inferno,* XVII, 49-51

> Come procede innanzi dall'ardore
> Per lo papiro suso un color bruno,
> Che non è nero ancora, e il bianco muore... »
>
> *Inferno,* XXV, 64-66

> « E come in vetro, in ambra, od in cristallo
> Raggio risplende sì, che dal venire
> All'esser tutto non è intervallo... »
>
> *Paradiso,* XXIX, 25-27

Colla precisione meticolosa Dante spesso ottiene un'evidenza così fresca, che il lettore ha la impressione di fare delle scoperte con l'autore.

« Che parve fuoco dietro ad alabastro.... »

Paradiso, XV, 24

« Ed io facea coll'ombra più rovente
Parer la fiamma.... » *Purgatorio,* XXVI, 7-8

« E come questa immagine rompeo
Sé per sé stessa, a guisa d'una bulla,
Cui manca l'acqua, sotto qual si feo.... »

Purgatorio, XVII, 31-33

Non altrimenti il fisico con lo stereoscopio ci fa vedere le figure in rilievo con l'immagine presa dall'occhio destro e dall'occhio sinistro.

PROUSTISMI

Trasportate questa esattezza nel dominio dei sentimenti e avete veri proustismi. Per il fatto che il Proust si attarda così lungamente su un atto o una sensazione si chiama oggi « proustiano » lo scrittore che si dilunga in descrizioni inutili, che raccoglie in un elegante periodare impressioni vaghe, che si ferma a mezzo per descrivere dettagli che stavano per sfuggir via senza che si desse loro importanza, che fa una raccolta di gemme che hanno una bellezza ognuna per sè. Questi letterati sono molto lontani da Proust. Essi per amore del nebbioso e del vago cercano di sfuocare le sensazioni semplici, di annebbiarne i contorni, con delle frange di atmosfera che le imbevono ad un

tratto, o coi riflessi multicolori e inquietanti delle cose disposte intorno a loro nell'universo. Così una sensazione si confonde ad un tratto con altre sensazioni di origine diversa, come in certi quadri impressionisti si ritrovano sulle facce delle signore i verdi dei prati. *Proust invece cerca di rendere chiari e ben definiti dei sentimenti e delle sensazioni indistinte.* Ma quello che fa Proust in molte pagine Dante riassume qualche volta in un verso :

« E come l'un pensier dall'altro scoppia »

Inferno, XXIII, 10

ora in tre o quattro versi :

« Che riso e pianto son tanto seguaci
Alla passion, da che ciascun si spicca,
Che men seguon voler nei più veraci »

Purgatorio, XXI, 106-108

« A guisa *d'uom, che in dubbio si raccerta,*
E che *muta in conforto sua paura,*
Poi che la verità gli è discoverta... »

Purgatorio, IX, 64-66

« Vedrai te somigliante a quella inferma,
Che non può trovar posa in su le piume,
Ma con dar volta suo dolore scherma. »

Purgatorio, VI, 149-151

« Io era come quei che si risente
Di visïone oblita, e che s'ingegna
Indarno di ridursela alla mente. »

Paradiso, XXIII, 49-51

« La turba, che rimase lì, selvaggia
Parea del loco, rimirando intorno,
Come colui che nuove cose assaggia. »

Purgatorio, II, 52-54

« Noi andavam per la solingo piano,
Com'uom che torna alla smarrita strada,
Che infino ad essa gli pare ire invano..... »

Purgatorio, I, 118-121

« Noi eravam lunghesso il mare ancora,
Come gente che pensa al suo cammino,
Che va col cuore e col corpo dimora. »

Purgatorio, II, 10-12

In ognuna di queste terzine (ne possiamo trovar centinaia) noi abbiamo la rivelazione di uno stato d'animo espresso con vivacità precisione e concisione singolari. Abbiamo poi proustismi più lunghi, più complicati, in cui parecchi stati d'animo reagiscono gli uni sugli altri:

« Quando per dilettanze, ovver per doglie,
Che alcuna virtù nostra comprenda,
L'anima bene ad essa si raccoglie,
Par ch'a nulla potenzia più intenda;
E questo è contro quello error, che crede
Ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda.
E però, quando s'ode cosa, o vede,
Che tenga forte a sé l'anima volta,
Vassene 'l tempo, e l'uom non se n'avvede:
Ch'altra potenzia è quella che l'ascolta,
Ed altra è quella ch'ha l'anima intera:
Questa è quasi legata, e quella è sciolta. »

Purgatorio, IV, 1-12

RINUNZIE
GRAZIA
RICCHEZZA

Quasi tutti gli effetti della Divina Commedia sono dati dalle rinunzie che Dante si è imposto in ogni episodio, in ogni canto.

In ogni canto si sente che Dante ha rinunciato a svolgerlo di più; in ogni effetto pittorico, drammatico, si sentono infinite possibilità di effetti sacrificati.

> « Ed io, temendo nol più star crucciasse
> Lui, che di poco star m'avea ammonito,
> Tornaimi indietro.... »
>
> *Inferno,* XVII,76-78

con questo artificio Dante evita un inutile colloquio con Gerione e attacca subito il discorso con gli usurai.

> « Così di ponte in ponte altro parlando,
> Che la mia commedìa cantar non cura,
> Venimmo.... »
>
> *Inferno,* XXI, 1-3

così Dante taglia le discussioni con gli indovini e si attacca ai barattieri.

« Di più direi; ma 'l venire e 'l sermone
Più lungo esser non può, però ch'io veggio
Là surger nuovo fummo dal sabbione.
Gente vien con la qual esser non deggio:
Sieti raccomandato il mio Tesoro;
Nel quale i' vivo ancora, e più non chieggio.»

Inferno, XV, 115-120

così Dante taglia il discorso con Brunetto Latini sui letterati contemporanei.

Quasi in ogni canto Dante trova un espediente per tagliar corto il discorso incominciato:

« S'io avessi, lettor, più lungo spazio
Da scrivere, io pur canterei in parte
Lo dolce ber, che mai non m'avria sazio:
Ma perchè piene son tutte le carte
Ordite a questa Cantica seconda,
Non mi lascia più gir lo fren dell'arte. »

Purgatorio, XXXIII, 136-141

Sono « le rinunzie » che danno al poema tanta vivezza, suggestione e sopratutto grazia.

(Grazia — vedi Leonardo — è una potenza repressa, un sentimento espresso un po' meno del necessario, un atteggiamento che per eccesso o per difetto non è sullo stesso piano del sentimento. Grazia ha l'uomo nell'opera d'arte quando lo si vede più forte del suo gesto e che lo modera, la donna quando è intimidita dal suo sentimento e non osa esprimerlo tutto. Non c'è

grazia, se non si sente in un'opera d'arte una folla di suggerimenti inespressi.)

Queste rinunzie danno il senso di un'architettura gigantesca molto più che le divisioni amministrative dei tre regni che in verità non contano, perchè la costruzione interna non tiene nessun conto di queste divisioni amministrative — come è giusto e lodevole.

Questo però spiega le assurde (apparenti) imposizioni che Dante si è fatto: 33, 33, 33, e non 35, 35, 35 etc. Questo senso di rinunzia non poteva darlo che con dei tagli netti e come indifferenti alla materia. Dare il senso che la costruzione dell'edificio poetico sia come una forma estranea, immodificabile e dispettosa, dentro cui bisognava colare la materia, con ogni rispetto.

A questo non poteva arrivare se non con un profondo senso religioso.

■ ■

La rinunzia per un'opera d'arte è così importante come la preda, però presuppone la preda, cioè la ricchezza. Dico ricca la poesia in cui c'è l'ombra di molte idee sacrificate, quella in cui ogni problema è stato risolto in dieci modi e ne è rimasto uno — e a ogni conclusione si è

arrivati con molti più sforzi e mezzi che non ce ne fosse bisogno; in cui si sa più di quel che si dice, si è visto più di quel che è descritto; quella che è affiorata pura e schematica sulla rovina di molte idee scartate, quella in cui la rinunzia indiamanta di una luce misteriosa ogni filo d'erba.

Questa ricchezza si può intravedere anche a traverso la critica. L'atteggiamento della critica (fino a un certo punto), indipendentemente dai suoi giudizi, è un elemento importante per capire un artista, perchè un artista spesso (non sempre) è responsabile dello stile dei suoi critici. Non tutti però. Quali? Quelli che hanno molte idee appena suggerite ma pregne di sviluppi. Questa è la ragione per cui sono fioriti tanti libri su Valéry. Perchè Valéry ha condensato in un'opera ristretta molti spunti di idee, molti suggerimenti di idee che a tutti vien voglia di sviluppare. Ora, quando questi sviluppi sono lirici, storici, artistici, filosofici, ecc., com'è il caso della Divina Commedia, vuol dire che nell'autore c'è una folla di suggerimenti e di spunti che l'autore non si è degnato o non ha potuto sviluppare; e che oltre a quelli sviluppati ce n'è di appena suggeriti che servono ai critici che li sviluppano a creare su un metro dato delle facili opere d'arte.

ISTINTO E COSCIENZA DELLO STILE

METODO

Quando un fatto o una cosa ci fanno impressione tendiamo nel primo momento a far partecipare di quella impressione tutti i particolari, anche quelli che non vi hanno in definitiva partecipato che con indifferenza assoluta, e nel secondo momento a vivificare di quella commozione, a riempire di quel moto la sostanza inanimata che ci ha invece commosso per la sua forma. Così quando sentiamo che l'assassino di una vecchia era vestito di grigio o di marrone ci pare che il grigio e il marrone siano dei colori con in sè qualcosa di micidiale. Quando sentiamo una poesia in qualsiasi lingua, siamo indotti a concludere: « che bella lingua »; quando vediamo una madonna veramente religiosa, vestita di un certo azzurro o verde, l'azzurro o il verde ci sembrano colori mistici. *Il metodo libera la poesia da tutti i dettagli inutili, e concentra lo sforzo su quelli importanti.*

Quando un poeta concepisce una poesia il suo volo è continuamente appesantito dall'ansia di non saperlo condurre a termine, e ciò che si chiama in genere « ispirazione » è la coscienza del momento propizio alla scrittura. Un'opera di poesia non può fiorire che alla sua ora, perchè prima non era ancora matura, e dopo è già secca. Ci sono ad ogni modo due maniere

di catturar l' infinito, quella di tutti i classici e quella moderna.

Fino al secolo XIX° i poeti, servendosi delle parole, non avevano ancora l'aria di mordere il freno. Le parole erano la necessità della poesia. I poeti sapevano che ci voleva un ostacolo per acquistare la gloria di averlo vinto. Consideravano l'infinito con calma, come se fosse un oggetto; non si decidevano a dargli la caccia che dopo averlo ben conosciuto, e se ne impossessavano con un certo distacco, senza perdersi d'occhio. Si può quasi dire che « raccontassero l'infinito ». Anche quando era in loro, attendevano, per inseguirlo, di vederlo come una cosa lontana.

Il poeta vero invece di esprimere, appena sente tremare in sè la commozione poetica, quel sentimento, direttamente, cercando, nel suo vocabolario istintivo, delle parole che abbiano qualche rispondenza con l'affetto dell'animo (che dev'essere detto, come fa il violinista, quando tenta le corde per intonarsi al piano), e invece di scrivere una dopo l'altra queste parole, conservando alla poesia l'incoerente affollarsi e la varia intensità delle passioni, aspetta che il momento poetico si sia consunto, e poi, riordinando i ricordi e dando loro una forma armoniosa e architettonica, compone la

poesia, come se parlasse di un altro, in cui potesse miracolosamente vedere.

I grandi classici hanno tutti aspettato, per scrivere dei versi tristi, che la loro tristezza adagio adagio avesse lasciato il proprio deposito. Ma dall'ottocento in poi si sono visti i poeti, presi direi quasi dallo struggimento di esprimersi per capirsi, spremere l'infinito senza guardarlo, con gli occhi chiusi, come si spreme un limone. Il poeta concita in sè medesimo questo infinito che vorrebbe traboccare in cascate ritmiche, e cerca, abbandonandosi ai suggerimenti di un vago istinto, delle parole che acquetino il suo furore, col sentimento di un'inestricabile concordanza, e scrive in base alla garanzia del proprio benessere. Mallarmé ci ha dato l'esempio estremo di questo metodo. Rileviamo che si possono scrivere dei capolavori in tutte e due le maniere, ma che la *Divina Commedia* è più bella di qualunque suo verso, mentre un verso di Mallarmé è sempre più bello di tutta la poesia.

■ ■

Per acquistare un metodo, prima di tutto, bisogna cercarlo. Par questa una verità molto comune, e di cui sono tutti convinti, mi sono accorto invece che la maggior parte degli scrittori che si preoccupano dello stile, l'aspet-

tano dal di fuori: quasi che esso potesse scendere nell'artista come la pioggia cade sulla terra. Questo stile bisogna cercarlo tenendo conto di un principio fondamentale, che cioè non si deve semplicemente candidamente esprimere quel che si sente: *ma far sì che quello che si sente venga sentito, allo stesso modo, con la stessa forza, da un essere qualunque che è al di fuori di noi: questo essere è il pubblico.*

Tutti gli artisti creano per questo essere che è al di fuori di loro: il problema più solenne e struggente è d'arrivare a far sentire a quest'essere con la maggior esattezza possibile i sentimenti che ribollono in loro, conservando a questi sentimenti, catturati nelle parole, quell'umidità che avevano prima di essere detti, e alla passione generale che li ha ispirati quel misterioso alone che qualche volta trema per il godimento degli spiriti più delicati in una musica irragionevole.

Ora non tutta la sostanza che è in noi, tradotta alla lettera, diventa sostanza poetica, cioè sostanza sensibile agli altri; perchè gli altri la godano come noi la sentiamo bisogna trasformarla, sceglierla, in modo che acquisti la sua propria esistenza.

Per essere poeti quello che importa è lo sdoppiamento che permette un'architettura logica.

> « Non è una sola la cagione efficiente dello essere delle cose, ma tra più ragioni efficienti, una è la massima delle altre; onde il fuoco e il martello sono cagioni efficienti del coltello, avvegnachè massimamente è il fabbro. »
>
> *Convito,* Trattato I, cap. XIII.

Dante dunque, non disprezzava l'azione del fuoco e del martello, e avrebbe creduto indegno di sè affrontare una materia così alta come quella della Divina Commedia, senza aver prima studiato il modo di metterla in luce più efficacemente. Egli lo dice del resto nel Purgatorio :

> « Lettor, tu vedi ben com'io innalzo
> La mia materia; e però con più arte
> Non ti meravigliar s'io la rincalzo. »
>
> *Purgatorio,* IX, 70-72

E nel Paradiso :

> « Insino a qui l'un giogo di Parnaso
> Assai mi fu, ma or con ambodue
> M'è uopo entrar nell'arringo rimaso. »
>
> *Paradiso, I, 16-18*

E più chiaramente ancora nel Convito:

> « E qui principalmente si vuole sapere, che ciascuno buono fabbricatore nella fine del suo lavoro quello nobilitare e abbellire dee, in quanto puote, acciocchè più celebre e più prezioso da lui si parta. »
>
> *Convito,* Trattato IV, cap. XXX

In tutte le arti la semplicità è la più difficile forma di espressione.

> Vero è che, come forma non s'accorda
> Molte fiate all'intenzion dell'arte,
> Perchè al risponder la materia è sorda »
>
> *Paradiso,* I, 127-129

L'arte ingenua è una contraddizione in termini.

Si confronti lo stile di Dante nel Convito e nella Divina Commedia e si vedrà quanto l'arte ha giovato al

> «.... poema sacro
> Al quale ha posto mano e cielo e terra,
> Sì che m'ha fatto per più anni macro. »
>
> *Paradiso,* XXV, 1-3

L' istinto ha gran parte, certo, nella Divina, Commedia, ma non può restare a lungo un mistero per l'occhio di Dante.

Tutte queste cose si toccano in quelle parole, là dove dice essere egli stato nel primo cielo, e voler narrare del regno celeste tutto quello che poteva ricordare.

> « Veramente quant'io del regno santo
> Nella mia mente potei far tesoro,
> Sarà ora materia del mio canto. »
>
> *Paradiso,* I, 10-12

Nessun dubbio che Dante ha scritto solo quel che aveva dentro senza subire l' influenza della moda, dei potenti, e neppure del proprio interesse:

> «.... Io mi son un che quando
> amore spira, noto; ed a quel modo
> Ch'ei detta dentro, vo significando »
>
> *Purgatorio,* XXIV, 52-54

Ma questo non prova affatto che abbia scritto senza riflessione e « come vien viene ».

La conoscenza profonda che Dante ha del cuore umano, che dà al poema di Dante tanta vivezza, tanta spontaneità, verità e drammaticità, viene dalla sua intuizione. Il suo libero parlare, che sfocia in così stupende invettive, viene dalla sua rettitudine, dalla sua logica e dalla sua sincerità; la magnificenza del quadro in cui compone il dramma, la varietà e la molteplicità delle immagini, vengono dalla sua imma-

ginazione, dal suo istinto. Ma rettitudine, istinto, logica, intuizione, immaginazione, non sono affatto in contrasto con la ricerca di uno stile e di un effetto, chè anzi, tanto più vasta è l'immaginazione e l'intuizione, tanto più necessario è un metodo per contenerle e ordinarle. E Dante lo sapeva. Sapeva:

> Chè sempre l'uomo, in cui pensier rampolla
> Sovra pensier, da sè dilunga il segno,
> Perchè la foga l'un dell'altro insolla. »
>
> *Purgatorio,* V, 16-18

Sapeva che l'immaginazione può far perdere di vista la realtà :

> « Oh immaginativa, che ne rube
> Talvolta sì di fuor, ch'uom non s'accorge
> Perchè d'intorno suonin mille tube. »
>
> *Purgatorio,* XVII, 13-15

> « Quando per dilettanze, ovver per doglie,
> Che alcuna virtù nostra comprenda,
> L'anima bene ad essa si raccoglie,
> Par ch'a nulla potenzia più intenda;
> E questo è contra quello error, che crede
> Ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda.
> E però, quando s'ode cosa, o vede,
> Che tenga forte a sè l'anima volta,
> Vassene il tempo, e l'uom non se n'avvede:
> Ch'altra potenzia è quella che l'ascolta,
> Ed altra è quella ch'ha l'anima intera:
> Questa è quasi legata e quella è sciolta. »
>
> *Purgatorio,* IV,1-12

Diffidava della sua immaginazione. E' a sè stesso che Dante fa dire per bocca di Virgilio:

« ..... Però che tu trascorri
Per le tenebre troppo dalla lungi,
Avvien che poi nel maginare aborri:
Tu verrai ben se tu là ti congiungi,
Quanto il senso si inganna di lontano. »

Inferno, XXXI, 22-26

■ ■

Quelli che hanno tanta difficoltà ad ammettere che il metodo possa abbinarsi all'ispirazione, e alla sincerità, sono poi gli stessi che hanno paura ad *istruirsi* per non essere *influenzati,* che credono la *conoscenza* delle cose distrugga la *commozione.*

Un'originalità che non resiste alla cultura è ben poco forte; una sensibilità che non resiste alla conoscenza non può certo aver la forza di diventare arte.

La conoscenza delle cose e la commozione non si eliminano perchè seguono linee parallele che non si toccano e non si incontrano.

Quando si contempla la natura, come quando si sente nei campi una musichetta diffusa e vaga, improvvisata su un organino da bocca, ci lasciamo riempire da un languore musicale, abbastanza piacevole, che s' interrompe bruscamente, rivelandoci la corda dello strumento consunto e mal suonato, quando, senza

pensarci, il musicista si lascia catturare dalle reminiscenze di arie molto note. Ma in verità fra la possibilità di godere la vera musica e di goder l'organino non c'è antitesi. Ed è un'illusione di credere che gli antichi, perchè lo credevano Iride, si commovessero dinanzi a un arcobaleno più di noi. Fra il concetto di una cosa e le sue relazioni estetiche non c'è antitesi. I due fenomeni coesistono senza che si tocchino l'un l'altro, semplicemente per l'orientamento che danno al nostro spirito, anche quando apparentemente dovrebbero interferire uno nell'altro e distruggersi. Succede a loro come a due sistemi di cerchi, creati da due sassi gettati in un bacino, che si tagliano senza rompersi.

La conoscenza delle cose anzichè distruggere l'ispirazione l'allarga all'infinito perchè aumenta le occasioni di osservare e di dedurre (a chi è capace di farlo). La conoscenza delle cose infatti serve spesso a rivelare delle forme che si possono sfruttare poi esteticamente e che un semplice gioco di luce può nascondere a un occhio inesperto. Prendiamo per esempio la linea ondulata che fa la schiena di un bove. Niente di più attraente, semplice e nello stesso tempo complesso, se si pensa che ogni corrugarsi di quella linea tremolante corrisponde alla strut-

tura interna. Ma come si riuscirà a renderla perfettamente — come linea — se non si sa a che cosa quelle ondulazioni corrispondono? Qualunque ombra potrà alterare all'occhio la proporzione giusta di una gobba o di una valle. Tanto più larga quindi è la nostra attività, tanto più larga e vasta la sorgente delle nostre osservazioni, tanto più numerose sono le associazioni di idee e più vasta l'opera.

R I M E

Non è senza riflessione che il poema è in rime. Noto che i versi legati in qualche modo da rima possono essere meno perfetti che degli endecasillabi sciolti, senza che infastidiscano l'orecchio, perchè la rima attira su di sè tanta parte dell'attenzione che il resto si inombra.

> « Deh, se miseria d'esto loco sollo
> Rende in dispetto noi e i nostri prieghi
> — cominciò l'uno — e il tinto aspetto brollo. »
> *Inferno,* XVI, 28-30

> « Ed io m'innamorava tanto quinci,
> Che infin a lì non fu alcuna cosa
> Che mi legasse con sì dolci vinci. »
> *Paradiso,* XIV, 127-129

> « Se io avessi le rime ed aspre e chiocce..... »
> *Inferno,* XXXII, 1

Le cercava dunque le rime con due consonanti. Vedi i ritmi di cui parla nelle Epistole.

EFFETTI STUDIATI SISTEMATICAMENTE

La gente è ormai talmente avvezza all'architettura e alle immagini della Divina Commedia che, leggendo, non s'accorge più dello sforzo che è costata, e nella idea della loro esistenza artistica s'acqueta facilmente. Nessuno di noi si meraviglia di quei simboli, di quelle divisioni, di trovarsi dinanzi le varie parti di questo poema, come se, perchè le conoscevamo sin da prima, tutto questo fosse nato da sè. Ma se ci penso io mi spavento. Bisogna ripetersi che prima non c'era niente e reagire contro quel sentimento che ci fa parere inevitabili delle opere d'arte, solo perchè sono state pensate bene.

Noi non possiamo ammirare la Divina Commedia più che la Canzone a Nice, se non sottintendendo che Dante e Metastasio disponevano degli stessi mezzi, come noi non possiamo ammirare un corridore che ne batte un altro, se non quando corrono tutti e due a piedi o tutti e due in bicicletta.

Che gloria avrebbe Dante di aver scritto una più vasta opera e che gloria un corridore di

essere arrivato il primo, se avessero usato di mezzi più potenti che gli altri concorrenti?

In tutti i nostri giudizi noi sottintendiamo i « mezzi » coi quali un'opera d'arte è stata fatta, e noi ce lo spieghiamo grazie a una legge estetica: « il piacere » [1]).

■ ■

Anzichè credere che molte cose gli sian venute per istinto io comincio a credere che di infinite cose, ben pensate perchè diano un certo effetto, noi non ci rendiamo più conto.

Non bisogna ribellarsi alla parola « metodo », perchè nessuno scrittore è mai stato così metodico, come Dante. La sua grande arte è in questo, che non ce l'ha lasciato più vedere che in quelle parti formali in cui era bene vederlo. Del resto il metodo ha successo in quanto ci fa provare la sensazione che Dante vuole e gli serve di norma per dire quello che vuole lui, con chiarezza.

Nessuno di noi immagina, che, come risulta dall'ultima epistola, quel canto è diviso a quel modo per obbedire a quelle regole del metodo.

---

[1]) Nel libro: « Leonardo o dell'Arte » l'autore ha lungamente svolto questo concetto. Egli scrive: « Noi ammiriamo un'opera d'arte, in quanto ci meraviglia l'effetto raggiunto con mezzi limitati ».

(Se si fosse potuto vedere il piano della Divina Commedia si sarebbe inorriditi, per la complicazione simmetrica dei paragrafi e dei numeri iscatolati uno nell'altro). Ma io mi domando se l'artista vero non è proprio quello, perchè chi possiede il metodo profondamente, provoca negli altri le sensazioni che vuole, e lo nasconde del tutto, e chi non lo possiede non provoca compiutamente negli altri le sensazioni che vuole e dà l'impressione di averne uno. (Per questo le donne non arrivano alla grande arte). *Avere un metodo vuol dire obbiettivare la propria materia poetica, e vederla con occhi indifferenti.*

STILE E SENSO DELLA LINGUA

Differenza fra lo stile latino di Dante e l'italiano. Lo stile latino deriva da S. Agostino ed è un S. Agostino imbarocchito.

Bisognerebbe studiare come è venuto allo stile diretto.

« Assumite rastrum bonae humilitatis, atque glebis exustae animositatis ocatis agellum sternite mentis vestra.... »

Qui l'immagine è adoperata all'opposto —

ha un valore quasi direi pedagogico, per ficcar in testa il concetto con più forza a chi ascolta. Questo però ci rivela il senso che Dante aveva dei limiti e delle risorse della lingua.

Quando si possiede questa coscienza in una lingua si possiede in tutte.

Non è vero che chi ha il senso integrale dell'italiano debba italianizzare tutte le lingue in cui scrive. Si troverà a italianizzare anche le altre lingue, quello che imbarbarisce l'italiano. Infatti c'è in Dante un senso intelligente delle possibilità del latino. Basta leggere questo passo in latino e in italiano per vedere la differenza. In italiano è orribile: in latino se non bello sopportabile. Bisognerebbe trovare lo stesso concetto nelle due lingue.

Tutti sanno che è dopo lunga meditazione e per sistema, non per istinto, che Dante scrisse in volgare:

1) Perchè ciascuno di noi conosce meglio la lingua che parla che non quella che ha appreso :

« Quegli che conosce alcuna cosa in genere, non conosce quella perfettamente; siccome chi conosce da lungi uno animale, non conosce quello perfettamente, perchè non sa s'è cane o lupo o becco. »

(*Convito,* Trattato I, cap. VI)

2) Perchè è più usato :

«.... perocchè nulla cosa è utile, se non in quanto è usata; né è la sua bontà in potenza, che non è essere perfettamente; siccome l'oro, le margherite e gli altri tesori che sono sotterrati.... »

(*Convito* - Trattato I, cap. IX)

e ancora :

« E però sappia ciascuno, che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può della sua loquela in altra trasmutare, senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia. » (*Convito* - Trattato I, cap. VII)

3) Perchè è più bello come suono :

« La gran bontà del Volgare di Sì si vedrà.... quando solo sua natural bellezza si sta con lui da tutto accidentale adornamento discompagnata; sicome sarà questo Comento, nel quale si vedrà l'agevolezza delle sue sillabe, la proprietà delle sue condizioni, e le soavi orazioni che di lui si fanno: le quali chi bene agguarderà, vedrà piene di dolcissima ed amabilissima bellezza. »

(*Convito* - Trattato I, cap. X)

4) Perchè è più esatto :

« E noi vedremo che in ciascuna cosa di sermone lo bene manifestare del concetto è più amato e commendato: dunque è questa la prima sua bontà.....

« E qui è da sapere che ogni bontà propria in alcuna cosa è amabile in quella; siccome nella maschiezza essere bene barbuto, e nella femminezza essere bene pulita di barba in tutta la faccia; siccome nel bracco bene odorare, e siccome nel veltro bene correre. »

(*Convito,* Trattato I, cap. XII)

5) Perchè più virtuoso :

« Ciascuna cosa è virtuosa in sua natura, che fa quello a che ella è ordinata; e quanto meglio lo fa, tanto è più virtuosa... Onde diremo del cavallo virtuoso, che corre forte e molto, alla qual cosa è ordinato.... Così lo sermone, il quale è ordinato a manifestare lo concetto umano, è virtuoso, quando quello fa, e più virtuoso è quello, che più lo fa. »

(*Convito,* Trattato I, cap. V)

E dopo aver speso tanto studio per scegliere la lingua in cui scrivere, Dante avrebbe scritto « come vien viene? ».

Basta leggere le Epistole e il Convito per persuadersi che Dante ha studiato lungamente non solo la lingua in cui scrivere, il metodo con cui arrivare agli effetti che si propone, ma la disposizione della materia che fa il testo più efficace.

« ... Sempre lo litterale dee andare innanzi, siccome quello nella cui sentenza gli altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile e irrazionale intendere agli altri, e massimamente all'allegorico. E' impossibile, perocchè in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori, è impossibile venire al dentro, se prima non si viene al di fuori. Onde, ...impossibile venire all'altre, massimamente all'allegorica, senza prima venire alla litterale. Ancora è impossibile.... procedere alla forma, senza prima esser disposto il suggetto, sopra che la forma dee stare. Siccome impossibile è.... la forma dell'arca venire, se la materia, cioè lo legno, non è prima disposta ed apparec-

chiata.... Ancora è impossibile, perocchè in ciascuna cosa naturale e artificiale è impossibile procedere, se prima non è fatto lo fondamento, siccome nella casa, e siccome nello studiare....

« Ancora, posto che possibile fosse, sarebbe irrazionale, cioè fuori d'ordine: e però con molta fatica e con molto errore si procederebbe. Onde.... la natura vuole che ordinatamente si proceda nella nostra conoscenza, cioè procedendo da quello che conoscemo meglio, in quello che conoscemo non così bene.... »

(*Convito* - Trattato II, cap. I)

I simbolisti vogliono in fondo far fare al lettore questo volo.

ESATTEZZA

Per Dante poesia è maggiore esattezza. Confronta la trasformazione che Baudelaire fa di un concetto semplicissimo nei « Paradis Artificiels » quando lo scrive in versi in « Les Fleurs du Mal ». Le piccole cose della prosa si ingigantiscono a concetti universali quanto gli oggetti erano precisi e poveri. A fare il paragone si prova un senso melanconico di riscaldamento a freddo. Invece in Dante è il rovescio :

In prosa descrive le pecore così :

« Questi sono da chiamare pecore e non uomini: chè se una pecora si gettasse da una riva di mille passi,

tutte le altre le andrebbero dietro, e se una pecora per alcuna cagione al passare d'una strada salta, tutte le altre saltano, eziandio nulla veggendo da saltare. E io ne vidi già molte in un pozzo saltare, per una che dentro vi saltò, forse credendo di saltare un muro, nonostante che il pastore piangendo e gridando, con le braccia e col petto dinanzi si parava. »

(*Convito,* Trattato I, cap. XI)

In poesia così:

« Come le pecorelle escon dal chiuso
Ad una, a due, a tre, e l'altre stanno
Timidette atterrando l'occhio e il muso;
E ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
Addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
Semplici e quete, e lo perchè non sanno... »

Purgatorio, III, 79-84

Lo stesso concetto è in poesia più conciso, più breve, più esatto, più rappresentativo. In prosa raccontava il fatto, in poesia lo fa vedere. Bisogna tener conto che in prosa questa non è immagine visiva, ma morale, e quindi non doveva farla vedere, mentre nel canto III è immagine visiva e non morale. E di questo bisogna tener conto quando si parla di esattezza anche in un altro senso. Ma vedi per es. il concetto « tutte le altre saltano eziando nulla veggendo da saltare » che in poesia è detto « e lo perchè non sanno ». Questo « lo perchè non sanno » è molto più vago, ma molto più esatto,

perchè dà quel misterioso senso di impaccio e di credulità mettendosi quindi dal punto di vista delle pecore, mentre il « nulla veggendo da saltare » è il punto di vista ragionevole.

Confronta ancora la tirata sulla nobiltà di sangue nella prosa del Convito e nel Paradiso. Nel Convito è così:

« O voi, che udito m'avete, vedete quanti sono coloro che sono ingannati ! cioè coloro che, per essere di famose antiche generazioni e per essere discesi di padri eccellenti, credono essere nobili, nobiltà non avendo in loro. E qui surgono due quistioni, alle quali nella fine di questo Trattato è bello intendere.

Potrebbe dire ser Manfredi da Vico, che ora Pretore si chiama e Prefetto: « come ch'io mi sia, io reduco a memoria e rappresento li miei maggiori, che per loro graziosamente posto, e le progenie, ovvero schiatte, non hanno anima, siccome è manifesto, nulla progenie, ovvero schiatta, dicere si potrebbe nobile: e questo è contro all'opinione di coloro, che le nostre progenie dicono essere nobilissime in loro cittadi.

Alla prima quistione risponde Giovenale nell'ottava Satira, quando comincia quasi esclamando: « Che fanno queste onoranze che rimangono degli antichi, se per colui che di quelle si vuole ammantare, male si vive; se per colui che delli suoi antichi ragiona, e mostra le grandi e mirabili opere, s'intende a misere e vili operazioni ? Avvegnachè (dice esso poeta satiro) chi dirà nobile per la buona generazione quegli che della buona generazione degno non è? Questo non è altro che chiamare lo nano gigante.... »

(*Convito,* Trattato IV, cap. XXIX)

In poesia :

« O poca nostra nobiltà di sangue,
Se gloriar di te la gente fai
Quaggiù, dove l'affetto nostro langue,
Mirabil cosa non mi sarà mai;
Chè là dove appetito non si torce,
Dico nel cielo, io me ne gloriai.
Ben se' tu manto che tosto raccorce,
Sì che, se non s'appon di die in die,
Lo tempo va d'intorno con le force. »

Paradiso, XVI,1-9

Tutto il concetto della nobiltà così oscuramente esposto in un capitolo intero del Convito è qui in nove versi, e più chiaro. Confronta anche l'Epistola latina contro i Fiorentini e la tirata di Sordello: « Vedi là un'anima che a posta.... ». Il metodo poetico si vede appunto confrontando le stesse idee espresse in prosa e in versi.

COME DANTE DÀ IL SENSO DEL DIVINO

Non si pensa mai abbastanza che Dante riesce a dare il senso del divino.

Fare questo è stata la difficoltà più ardua che abbia superata. Con che mezzi ?

SIMMETRIA

Il divino è rappresentabile, solo, artisticamente, *come perfetto simmetrico,* cioè come cosa che non ha nè principio, nè fine, nè lacuna, e non ti incute la pena che provi dinanzi a quel che poteva esser diverso. Il simmetrico è in questo caso inevitabile e necessario.

Le opposizioni rientrerebbero anche in un istinto di architettura. Come le cattedrali gotiche sono tutte costruite con delle forze contrarie che si appoggiano una all'altra e così tro-

vano un equilibrio, così ai concetti si dà una forma più solida con l'opposizione delle immagini. Questo istinto è però primitivo e in certo senso letterario. Non è stato benefico che perchè si è ingigantito nella Commedia dove era necessario per la simmetria che devono avere le cose divine. Ma sarebbe curioso di vedere come è stato fatto il passaggio.

VERISIMIGLIANZA NELL'INVEROSIMILE

Arriva poi al senso del divino evitando tutto quello che è in sostanza, in sè, antiumano.

Per rappresentare diavoli e angioli Dante parte dal sottinteso che i diavoli e gli angeli siano esseri sovrumani, e cerca in loro quanto hanno di umano. Volutamente: « per rendere il pubblico benevolo, attento e docile, devi far trovare nell'esordio il meraviglioso e il *possibile* ». *Convito.*

E ancora: « Dall'utile di ciò che è a dirsi sorge la benevolenza, dal meraviglioso l'atten-

zione, dal possibile la docilità ». E dice: « Possibilitatem ostendit, quum dicit, se dicturum, ea quae mente retinere potuit si enim ipse et alia poterunt ». Con che dimostra che non vuol fare l'inverosimile tanto inverosimile da non essere ricordato e espresso e da non irritare il lettore, perchè è altrettanto pruriginoso il meraviglioso quanto è annoiante una stravaganza che per lungo tempo non ha punti di repere con le cose comuni.

Quello che dicevo, dunque, del senso del divino, trova conferma in questi passi.

Gli antecessori di Dante erano come degli architetti che per costruire delle cattedrali non osassero adoperare le pietre e i mattoni con cui si fanno le case. Ma quello che dà a una cattedrale l'aspetto religioso non è il fatto d'esser costruita con pietre speciali, ma d'essere costruita con una combinazione speciale di pietre normali.

Così il divino in Dante è dato dalla combinazione impensata di elementi tutti umani, i quali messi insieme danno un senso di divino. Allo stesso modo un grande scrittore prende dal vocabolario le parole che in sè non hanno alcuna luce, e combinandole in modo impensato, arriva allo stile, cioè a dare l'impressione che vuole.

Vivi, umanamente diabolici, sono i suoi diavoli:

« Io vidi, ed anche il cuor mi s'accapriccia,
Uno aspettar così, com'egli incontra
Ch'una rana rimane, e l'altra spiccia.
E Graffiacan, che gli era più di contra,
Gli arronciglio le impegolate chiome,
E trassel su, che mi parve una lontra.
Io sapea già di tutti quanti il nome;
Sì li notai, quando furon eletti,
E poi che si chiamaro, attesi come.
« O Rubicante, fa' che tu gli metti
Gli unghioni addosso sì, che tu lo scuoi. »
Gridavan tutti insieme i maledetti. »

Inferno, XXII, 31-42

« E Cirïatto, a cui di bocca uscia
D'ogni parte una sanna, come a porco,
Gli fe sentir come l'una sdrucia.
Tra male gatte era venuto il sorco:
Ma Barbariccia il chiuse con le braccia,
E disse: « State in là mentre lo inforco. »

Inferno, XXII, 55-60

e Dante ne riceve l' impressione che sentirebbe se fossero umani:

« Per ch'io mi mossi, ed a lui venni ratto:
E i diavoli si fecer tutti avanti;
Sì ch'io temetti non tenesser patto.
Così vid'io già temer li fanti,
Ch'uscivan patteggiati di Caprona,
Veggendo sè tra nemici cotanti. »

Inferno, XXI, 91-96

Lo stormo dei diavoli è paragonato a quello di cavalieri :

« Io vidi già cavalier mover campo,
E cominciare stormo, e far lor mostra,
E tal volta partir per loro scampo;
Corridor vidi per la terra vostra,
O Aretini; e vidi gir gualdane,
Ferir torneamenti, e correr giostra,
Quando con trombe, e quando con campane,
Con tamburi, e con cenni di castella,
E con cose nostrali e con istrane:
Né già con sì diversa cennamella
Cavalier vidi muover, né pedoni,
Né nave a segno di terra o di stella.
Noi andavam con li dieci dimoni
(Ahi fiera compagnia!); ma nella chiesa
Co' santi, ed in taverna co' ghiottoni. »

Inferno, XXII, 1-15

Non soltanto i diavoli ma anche gli angioli, i santi che popolano il Paradiso hanno figure e atteggiamenti umani: cantano, godono, guardano:

« Qual è quell'angel, che con tanto gioco
Guarda negli occhi la nostra Regina?.... »

Paradiso, XXXII, 103-104

Le virtù teologali han figura di donne :

« Tre donne in giro dalla destra rota
Venian danzando: l'una tanto rossa,
Ch'appena fora dentro al fuoco nota;
L'altr'era, come se le carni e l'ossa
Fossero state di smeraldo fatte;
La terza parea neve testè mossa. »

Purgatorio, XXIX, 121-126

Le sante creature del Paradiso volano e cantano :

« ....come augelli surti di riviera,
Quasi congratulando a lor pasture,
Fanno di sé or tonda or lunga schiera.... »

Paradiso, XVIII, 73-75

Lo schiarito splendore si accosta a San Pietro e a S. Giacomo :

« ....come surge, e va ed entra in ballo
Vergine lieta, sol per far onore,
Alla novizia, non per alcun fallo.... »

Paradiso, XXV, 103-105

Quando la corona dei teologi si ferma per parlare con Dante « Quegli ardenti soli » :

« Donne mi parver non da ballo sciolte
Ma che s'arrestin tacite, ascoltando
Fin che le nuove note hanno rivolte ».

Paradiso, X, 79-81

Virgilio ha tutti gli attributi dell'uomo vivo, e dotato di sensi: vede, sente, odora, è incagliato come gli uomini dall'oscurità, dai rumori:

> Attento si fermò, com'uom ch'ascolta:
> Che l'occhio nol potea menare a lunga
> Per l'aer nero e per la nebbia folta ».
>
> *Inferno*, IX, 4-6

ha mani che si aggrappano come le vive, soffre angoscia e stanchezza :

> « E quando l'ali furo aperte assai,
> Appigliò sè alle vellute coste:
> Di vello in vello giù discese poscia
> . . . . . .
> Lo Duca con fatica e con angoscia... ».
>
> *Inferno*, XXXIV,72-78

Le anime sono un po' sempre dimentiche delle leggi divine che regolano quei mondi. V. Stazio :

> « Già si chinava ad abbracciar li piedi
> Al mio Dottor, ma e' gli disse: « Frate,
> Non far; chè tu se' ombra ed ombra vedi ».
> Ed ei surgendo: « Or puoi la quantitate
> Comprender dell'amor che a te mi scalda,
> Quando dismento nostra vanitate
> Trattando l'ombre come cosa salda. »
>
> *Purgatorio*, XXI, 130-136

« Io vidi una di lor traggersi avante,
Per abbracciarmi, con sì grande affetto,
Che mosse me a far lo simigliante.
Oh ombre vane, fuor che nell'aspetto!
Tre volte dietro a lei le mani avvinsi,
E tante mi tornai con esse al petto. »

Purgatorio, II, 76-81

Questo dimenticarle accresce in noi la sensazione dell'anormalità e della fatale necessità di quei mondi.

Più si tratta di cose divine e arcane, più Dante le riattacca con le immagini all'umano. E questa, che dà al poema un senso di lirica soda e sostanziale, era poi la sola maniera di risolvere il problema del soprannaturale in arte, senza cadere in uno stucchevole e facile delirio di immagini. Dante aveva dunque perfetta conoscenza di questi problemi.

Bisogna notare però che la maggior parte delle immagini con cui Dante suol rendere le cose divine, sono tratte dal campo del sentimento o da quello del pensiero, che sono in verità i due mondi più misteriosi e in un certo senso più divini che siano sulla terra.

Dante nel momento supremo della Commedia, quando si immerge nella contemplazione di Dio, si serve come similitudine di un geometra

che non riesce a ricordare le regole per trovar la circonferenza :

« Qual è il geomètra, che tutto s'afflige
Per misurar lo cerchio, e non ritrova,
Pensando, quel principio ond'egli indige;
Tal era io a quella vista nuova... »

Paradiso, XXXIII, 133-136

Nel momento che vede la Rosa paradisiaca Dante si rappresenta come i pellegrini che vanno al tempio :

« E quasi peregrin, che si ricrea
Nel tempio del suo voto riguardando,
E spera già ridir com'egli stea.... »

Paradiso, XXXI, 43-45

Al momento in cui vede Dio si rappresenta come quei che sogna :

« Qual ò colui che somnïando vede,
E dopo il sogno la passione impressa
Rimane, e l'altro alla mente non riede,
Cotal son io.... » *Paradiso,* XXXIII, 58-61

Al momento in cui entra nella stella sesta (quella dei principi giusti) egli si rappresenta come donna vergognosa che diventa franca :

« E quale è il trasmutare, in picciol varco
Di tempo, in bianca donna, quando il volto
Suo si discarchi di vergogna il carco;
Tal fu negli occhi miei, quando fui volto,
Per lo candor della temprata stella
Sesta, che dentro a sé m'avea ricolto ».

Paradiso, XVIII, 64-69

Per descrivere la successiva impressione che gli dà il cielo empireo, egli si paragona a gente mascherata che a un tratto si sveste:

« Poi come gente stata sotto larve,
Che par altra che prima, se si sveste.
La sembianza non sua in che disparve,
Così mi si cambiaro in maggior feste.... »

Paradiso, XXX, 91-94

All'udire le invettive di San Pietro contro i papi che insozzano la Chiesa, Beatrice si inquieta :

« E come donna onesta, che permane
Di sé sicura, e per l'altrui fallanza,
Pure ascoltando, timida si fane,
Così Beatrice trasmutò sembianza... ».

Paradiso, XXVII, 31

Dante parte dal sottinteso che Inferno e Paradiso sieno popolati da esseri sovrumani e s'interessa a quello che in loro rammenta la natura degli uomini.

■ ■

Tanto dal punto di vista pittorico come da quello professionale, i diavoli sono incantanti in un gesto che ha un valore universale nel momento e che risuona, come un sasso gettato nell'acqua, dopo che s'è adagiato sul fondo, riga ancora la superficie di tremanti anelli. Ma que-

sto avviene direi quasi contro il volere di Dante, e per via di quella sua immaginazione troppo concreta che dove accenna scolpisce, e dove disegna solca.

In verità Dante avrebbe voluto dare, candidamente, alle cose il loro valore relativo, e sfuggire quell'assoluto che si attacca a ogni gesto e l'ingrandisce a dismisura. Ora questa intenzione non rimase assolutamente sterile. Per quanto quei diavoli si pietrifichino in un certo momento, noi sappiamo, in via teorica, che quello non è che un momento, e che essi avranno molte altre brighe, oltre quelle che si son potute vedere, e tutta una vita in ombra, che s'è rivelata, per quel fascio di luce, in una sua faccia; ma nonostante il nostro invincibile buon senso, che ci costringe a dare anche alla vita dei diavoli una cornice adeguata, la nostra immaginazione non riesce a rappresentarsi nulla di quello che Dante non dice, perchè Dante l'attira su quello che vuole con troppa violenza.

Allo stesso modo il pubblico, quando, a teatro, segue le vicende di un dramma con interesse, non s'accorge che gli attori si scambiano, quasi con la stessa voce, delle battute che non riguardano per nulla il testo; e questo non perchè, come dicevo, quelle frasi sian dette in sordina, ma perchè l'attenzione, orientata in un

senso, si rifiuta di sentire tutto quello che non è sulla sua linea.

Nella Divina Commedia, Dante è talmente padrone del lettore, che non gli permette più neanche un briciolo di libertà. Ma quando, per piccoli accenni, circonda questi diavoli di un alone di possibilità misteriose, noi ci troviamo dinnanzi a personaggi ricchi insieme della definitezza di una posa scultorea, e del mistero di una vita sconosciuta.

Qui Dante ottiene l'effetto più alto, e mi fa pensare a quello che, senza volerlo, ha ottenuto Proust, dipingendo quei mondani, che hanno una vita concreta soltanto quando parlano nei salotti, e che appena usciti da quell'atmosfera di luminoso artificio si sciolgono in nebbia.

INFERNO E PARADISO
DANTE NON È DANTE
DANTE E VIRGILIO

INFERNO

L' Inferno è un caos ben ordinato. Artisticamente non esiste caos, quindi anche un caos deve essere reso con ordine — un ordine fatto in modo che ripensandoci dia un senso generico di caos. Se fosse composto caoticamente non darebbe il senso del caos, ma di confusione artistica: il disordine, invece che attaccarsi al mondo descritto, sarebbe messo in conto della descrizione.

Così quando si vede da lontano un affresco con molta folla (Cappella Sistina) non si ha che una sensazione generica di linee e masse senza costrutto umano — eppure si sente che se fossero linee e masse a caso farebbero un'impressione diversa.

■ ■

L' Inferno si sente arrivare come in treno si sente arrivare una galleria. Cominciano l'ombre di due grandi muri che poi dolcemente si riabbassano fino a terra, e si rizzano su poco dopo; poi una passerella che ti dà per un momento l'impressione che la galleria cominci, poi la galleria, con la visione del paesaggio che muore nei vetri.

Nei primi due canti subito sono introdotti, a gradi, i tre piloni del poema: Dante, Virgilio e Beatrice.

Nota, l'idea di far venire Beatrice in principio (simile a quella di far comparire Penelope nei primi canti dell'Odissea) è artisticamente felicissima. Se l'avesse introdotta per la prima volta nel Paradiso Terrestre, avrebbe dato noia. Questi tre così fanno telaio per tutta la materia del poema.

PARADISO

Nel Paradiso i caratteri si stemperano. Ogni personaggio rappresenta più che un uomo un sentimento puro.

Beatrice non è diversa da San Bernardo o da San Pier Damiano.

Questo da una parte si capisce, dato che in Paradiso un carattere, ossia un insieme di aspe-

rità, riescirebbe una cosa troppo terrena, ma dall'altra toglie sapore alla cantica.

Chi ci perde più di tutti è Beatrice, che è schiacciata dai ragionamenti gravi che deve tenere:

« Secondo mio infallibile avviso,
Come giusta vendetta giustamente
Punita fosse, t'hai in pensier miso;
Ma io ti solverò tosto la mente:
E tu ascolta: ché le mie parole
Di gran sentenzia ti faran presente. »

Paradiso, VII, 19-24

« Intra duo cibi, distanti e moventi
D'un modo, prima si morria di fame
Che liber'uom l'un si recasse a' denti ».

Paradiso, IV, 1-4

Così quando Dante rammenta il suo amore:

« Forse la mia parola par tropp'osa,
Posponendo il piacer degli occhi belli,
Ne qua' mirando mio disio ha posa. »

Paradiso, XIV, 130-132

« Come si vede qui alcuna volta
L'affetto nella vista, s'ello è tanto
Che da lui sia tutta l'anima tolta; »

Paradiso, XVIII, 22-24

o la bellezza corporale di Beatrice, o la dolcezza del suo sorriso, o il suo fascino femminile:

> « Vincendo me col lume d'un sorriso,
> Ella mi disse: « Volgiti ed ascolta:
> Ché non pur ne' miei occhi è paradiso ! »

Paradiso, XVIII, 19-21

restiamo un po' meravigliati. Ma non è vero che le parti teologiche in Dante siano meno belle che le parti liriche.

Le tirate sulla posizione dei buoni che non conobbero Cristo:

> « Però nella giustizia sempiterna
> La vista, che riceve il vostro mondo,
> Com'occhio per lo mare, entro s'interna;
> Che, benchè dalla proda veggia il fondo,
> In pelago nol vede; e nondimeno
> Egli è; ma 'l cela lui l'esser profondo. »

Paradiso, XIX, 58-63

quelle sul libero arbitrio, e sui doveri dei cristiani:

> « Siate, cristiani, a muovervi più gravi!
> Non siate come penne ad ogni vento;
> E non crediate ch'ogni acqua vi lavi ! »

Paradiso, V, 73-75

o sui falsi pastori:

> « Non ha Firenze tanti Lapi e Bindi,
> Quante siffatte favole per anno
> In pergamo si gridan quinci e quindi;
> Sì che le pecorelle che non sanno,
> Tornan dal pasco pasciute di vento,
> E non le scusa non veder lor danno. »

Paradiso, XXIX, 103-108

non sono meno belle che le parti liriche dell'Inferno e del Purgatorio. E' vero che a noi riescono, per lo spegnersi della religione cattolica, difficili a capirsi — ma probabilmente quelle parti liriche in cui sono descritti certi passaggi di sentimenti degni di Proust, riuscivano ai medievali altrettanto, se non più difficili.

E' dunque solo mutato l'orientamento.

D'altronde era assurdo di fare un Paradiso che ricadesse, sia pure in modo imprevedibile, sotto il dominio dei sensi, e Dante lo sapeva:

> « E avvegnachè quelle cose, per rispetto della verità assai poco sapere si possono, quello tanto che la umana ragione ne vede ha più dilettazione che il molto e il certo delle cose, delle quali si giudica per lo senso. »

(*Convito,* Trattato 103)

INTRODUZIONE DI VIRGILIO

La prima battuta che annunzia Virgilio è veramente grandiosa:

> « Dinanzi agli occhi mi si fu offerto
> Chi per lungo silenzio parea fioco. »
>
> *Inferno,* I, 61-63

Sensazione sopranaturale di uomo disuso dalle ombre.

Poi Virgilio dice chi è, e Dante gli risponde.

Virgilio rimane impersonale, con quell'aria misteriosa che hanno le persone vedute per la prima volta, inquadrate dal mistero di un carattere sconosciuto (cfr. Arnoux nell'*Education Sentimentale).* Nel primo capitolo Arnoux è descritto in due o tre particolari, che non hanno nessuna importanza, nè un carattere specifico: fa passare davanti a sè Frédérique, dice delle « gracieusetés » all'orecchio della moglie, protesta che il conto è troppo caro e lo fa ribassare. Questi particolari, visti retrospettivamente acquistano invece un'importanza psicologica e si inquadrano benissimo con gli altri caratteri di Arnoux. Ma questa scelta di atti fatti da un personaggio, che non si conosce ancora, rende quell'impressione di sgomento che ci riempie a

contemplare gli sconosciuti. Si sente che Arnoux ha una vita per conto suo, completa, piena di avvenimenti, di passato, di passioni, e che quei due o tre gesti, per uno che lo conosca sanno di qualcosa; ma per Frédérique o per noi (giacchè non guardiamo attraverso i suoi occhi) non sono che frammenti indecifrabili.

La prima nota che fa Dante su Virgilio è questa:

> « Intendi me' ch'io non ragiono »
>
> *Inferno,* II, 36

In verità in quel momento il sentimento che ognuno avrebbe chiesto con più urgenza da una guida è l'intuizione.

Virgilio a Dante che aveva chiacchierato con molti fronzoli sulla sua indegnità di fare il viaggio, risponde: « Ti intendo, hai paura... »

> « L'anima tua è da viltate offesa;
> La qual molte fïate l'uomo ingombra
> Sì, che d'onrata impresa lo rivolve,
> Come falso veder bestia quand'ombra. »
>
> *Inferno,* II, 45-48

Da questo momento Virgilio acquista sull'animo del discepolo una definitiva autorità:

> « Ahi quanto cauti gli uomini esser denno
> Presso a color, che non vedon pur l'opra,
> Ma che entro i pensier miran col senno! »
>
> *Inferno,* XVI, 118-120

Il *primo* sentimento che prova Dante è la *paura:*

> « Ah quanto, a dir qual era, è cosa dura,
> Questa selva selvaggia ed aspra e forte
> Che nel pensier rinnova la paura!
> Tanto è amara, che poco è più morte... »
>
> *Inferno, I, 4-7*

Poi quando vede Virgilio è *la riverenza.* In verità non è detto che in quel momento, davanti a un possibile salvatore, non cada anche in un po' d'adulazione:

> « Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte
> Che spande di parlar sì largo fiume?
> . . . . . .
> O degli altri poeti onore e lume... »
>
> *Inferno,* I, 79-80-82

Nella terzina seguente Virgilio ritorna l'uomo normale:

> « Tu sei lo mio maestro e lo mio autore »
>
> *Inferno,* I, 85

La gerarchia è subito impostata con mano maestra. Dante si mette subito nelle mani di Virgilio: « Tu duce, tu signore, tu maestro » e vi sta fino alla soglia del Paradiso quando Virgilio lo proclama degno di seguire da solo il suo viaggio:

« ... Il temporal fuoco e l'eterno
Veduto hai, figlio, e sei venuto in parte,
Ov'io per me più oltre non discerno.
Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
Lo tuo piacere omai prendi per duce;
Fuor se' dell'erte vie, fuor se' dell'arte.
Vedi il Sol, che in la fronte ti riluce;
Vedi l'erbetta, i fiori e gli arboscelli,
Che quella terra sol da sé produce.
Mentre che vegnon lieti gli occhi belli,
Che lagrimando a te venir mi fenno,
Seder ti puoi, e puoi andar tra elli.
Non aspettar mio dir più, né mio cenno:
Libero, dritto, sano, è lo tuo arbitrio,
E fallo fôra non fare a suo senno;
Per ch'io te sopra te corono e mitrio. »

Purgatorio, XXVII,127-142

Per tutti i cerchi dell' Inferno e i gironi del Purgatorio il patto di Virgilio: « Io sarò primo e tu sarai secondo » rimane rigoroso. Quando nell'ultimo canto dell'Inferno i due entrano in Purgatorio Dante ha cura di dire: « Salimmo su, *ei primo ed io secondo* ».

DANTE NON È DANTE

« E da ciò (dal parlare di sé) è l'uomo rimosso, perchè parlare non si può d'alcuno, che il parlatore non lodi o non biasimi quelli, di cui egli parla....

« Dispregiare sé medesimo è per sé biasimevole, perocchè allo amico dee l'uomo lo suo difetto contare segretamente, e nullo è più amico che l'uomo a sé; onde nella camera de' suoi pensieri sé medesimo riprendere dee e piangere li suoi difetti, e non palese....

« Lodare sé è da fuggire, siccome male per accidente,.... chè le parole son fatte per mostrare quello che non si sa. Onde chi loda sé, mostra che non crede essere buono tenuto: che non gli incontra senza maliziata coscienza, la quale, sé lodando, discopre, e discoprendo si biasima.

« E ancora la propria loda e il proprio biasimo è da fuggire per una ragione, egualmente siccome falsa testimonianza fare; perocchè non è uomo che sia di sé vero e giusto misuratore, tanto la propria carità ne inganna.... »

Dante - Convito - Trattato I, cap. II

E con queste idee Dante si sarebbe rappresentato come protagonista della Divina Commedia? Perchè bisogna pensare che ogni commento è in quelle circostanze eccezionali una lode o un biasimo. No, nella Divina Commedia Dante non si è impersonato in Dante, se mai in Virgilio, in Beatrice (in realtà un po' in tutti i suoi personaggi) cui presta volta a volta le sue idee teologiche, morali, psicologiche, sociali, religiose, e le sue passioni.

Il Dante della Divina Commedia ci pare invece il prototipo dell'uomo normale:

umile:

« Allor con gli occhi vergognosi e bassi,
Temendo che il mio dir gli fosse grave,
Infino al fiume di parlar mi trassi. »

Inferno, III, 79-81

« ... Tanto mi è bel quanto a te piace:
Tu se' signore, e sai ch'io non mi parto
Del tuo volere, e sai quel che si tace »

Inferno, XIX, 37-39

remissivo:

« ....e tutto mi ritrassi
Al Duca mio, e gli occhi a lui drizzai.
Ei cominciò: Figliol, segui i miei passi.... »

Purgatorio, I, 110-112

diffidente:

« E il mio Conforto: « Perchè pur diffidi ? »
A dir mi cominciò tutto rivolto —
« Non credi tu me teco, e ch'io ti guidi ? »

Purgatorio, III, 22-24

prudente:

« S'io fossi stato dal fuoco coverto
Gittato mi sarei tra lor disotto;
E credo che il Dottor l'avria sofferto.
Ma perch'io mi sarei bruciato e cotto,
Vinse paura la mia buona voglia.... »

Inferno, XVI, 46-50

spaventato:

« Già mi sentia tutti arricciar li peli
Dalla paura, e stava indietro intento... »

Inferno, XXIII, 19-20

« Ond'io, che non sapeva per qual calle,
Mi volsi intorno, e stretto m'accostai
Tutto gelato alle fidate spalle. »

Purgatorio, VIII, 40-42

Geniale idea! In quella figura bisognava trovarci non un uomo particolare coi suoi fatti personali, ma, perchè ci fosse un interesse di ordine universale, l'« uomo », cioè l'uomo normale, trasportato in un mondo di eccezione. Quello che ci aspettiamo con golosità è il vedere le reazioni elementari: paura, curiosità, pietà, stupefazione, che quei mondi fantastici provocano sopra un uomo terreno, non le considerazioni che un tipo come Dante, dottissimo in teologia e filosofia, e ormai compromesso in una particolare maniera di giudicare il mondo, poteva farci su questo ristretto di storia universale.

Per questo bisogna ben guardarsi di attribuire all'autore i sentimenti del personaggio Dante (es. pietà per Francesca, ira per Argenti). *Possono alle volte coincidere, ma non è necessario.* Tanto è vero che le tirate Dante non le mette in bocca al suo Dante, interrompe la narrazione e le fa lui.

DANTE E VIRGILIO

Quello che c'è di più importante nella Divina Commedia sono i rapporti fra Dante e Virgilio, cioè quell'insieme di movimenti psicologici che sono la riverenza, la deferenza, l'affetto dell'uno per l'altro continuamente frullati e alterati dalle impressioni del di fuori.

Dante è il discepolo che non osa interloquire:

« E quale il cicognin, che leva l'ala
Per voglia di volare, e non s'attenta
D'abbandonar lo nido, e giù la cala;
Tal era io con voglia accesa e spenta
Di dimandar; venendo infino all'atto,
Che fa colui ch'a dicer s'argomenta.
Non lasciò, per l'andar che fosse ratto,
Lo dolce Padre mio, ma disse: « *Scocca*
L'arco del dir, che infino al ferro hai tratto. »

Purgatorio, XXV, 10-18

« Posto avea fine al suo ragionamento
L'alto Dottore; ed attento *guardava*
Nella mia vista, s'io parea contento.
Ed io, cui nuova *sete ancor frugava,*
Di fuor taceva, e dentro dicea: Forse
Lo troppo dimandar, ch'io fo, gli grava.
Ma quel padre verace, che s'accorse
Del timido voler, che non s'apriva,
Parlando, di parlare ardir mi porse. »

Purgatorio, XVIII, 1-9

E' il figliolo che ammira e che ama:

« Volsimi alla sinistra col respitto,
Col quale il fantolin corre alla mamma,
Quando ha paura, o quando egli è afflitto,
Per dicere a Virgilio: Men che dramma
Di sangue m'è rimasa, che non tremi;
Conosco i segni dell'antica fiamma.
Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
Di sé, Virgilio dolcissimo padre,
Virgilio, a cui per mia salute die'mi.... »

Purgatorio, XXX, 43-51

Virgilio è il padrone di casa; incita Dante a parlare:

« ....Da ch'ei si tace,
Disse il Poeta a me, non perder l'ora;
Ma parla, e chiedi a lui, se più ti piace.
Ond'io a lui: Dimandal tu ancora
Di quel che credi ch'a me satisfaccia... »

Inferno, XIII, 79-83

presenta a Dante quelli che incontra:

« Acciocché il fatto men ti paia strano,
Sappi che non son torri, ma giganti.... »

Inferno, XXXI, 30-31

cerca di far parlare le ombre che possono interessare Dante:

« O tu, che con le dita ti dismaglie »,
Cominciò il Duca mio ad un di loro,
« E che fai d'esse talvolta tanaglie;
Dinne se alcun Latino è tra costoro,
Che son quinc'entro; se l'unghia ti basti
Eternalmente a cotesto lavoro. »
« Latin sem noi, che tu vedi sì guasti
Qui ambodue »; rispose l'un piangendo
. . . . . .
Lo buon Maestro a me tutto s'accolse
Dicendo: « Di' a lor ciò che tu vuoli. »

Inferno, XXIX, 85-100

loda Dante:

« Io credo ben ch'al mio Duca piacesse;
Con sì contenta labbia sempre attese
Lo suon delle parole vere espresse.
Però con ambo le braccia mi prese... »

Inferno, XIX, 121-124

ne prende le difese:

« S'egli avesse potuto creder prima —
— Rispose il Savio mio — anima lesa,
Ciò ch'ha veduto pur con la mia rima,
Non averebbe in te la man distesa;
Ma la cosa incredibile mi fece
Indurlo ad ovra, ch'a me stesso pesa. »

Inferno, XIII, 46-51

gli segnala i pericoli:

« Lo duca mio, dicendo: « Guarda, guarda »
Mi trasse a sé del loco, dov'io stava.
Allor mi volsi come l'uom, cui tarda... ».

Inferno, XXI, 23-25

provoca le risposte che Dante attende:

« E il duca mio: « figliol, che lassù guarde ? »
Ed io a lui: « a quelle tre facelle
Di che il polo di qua tutto quanto arde. »
Ed egli a me: « le quattro chiare stelle... »

Purgatorio, VIII, 88-91

« Incominciai: « E par che tu mi nieghi,
. . . . . .
Ed egli a me: « La mia scrittura è piana;
E la speranza di costor non falla,
Se ben si guardi con la mente sana.... »

Purgatorio, VI, 28, 34-36

gli suggerisce le risposte:

« Allor Virgilio disse: « Digli tosto:
Non son colui, non son colui che credi. »

Inferno, XIX, 61-62

cerca di risparmiare a Dante la fatica:

« Mostrate da qual mano in ver la scala
Si va più corto....
Chè questi che vien meco, per l'incarco
Della carne d'Adamo, onde si veste,
Al montar su, contra sua voglia, è parco. »

Purgatorio, XI, 40, 43-45

lo mette in luce:

« Senza vostra dimanda io vi confesso
Che questo è corpo uman che voi vedete;
....ma credete
Che non senza virtù, che dal ciel vegna,
Cerca di soverchiar questa parete. »

Purgatorio, III, 94-97-99

« E il mio maestro: « voi potete andarne,
E ritrarre a color che vi mandaro,
Che il corpo di costui è vera carne.
Se per veder la sua ombra restaro,
Come io avviso, assai è lor risposto:
Facciangli onore; ed essere può lor caro... »

Purgatorio, V, 31-36

lo sprona quando è stanco:

« Levati su — disse il maestro — in piede:
La via è lunga, e il cammino è malvagio;
E già il sole a mezza terza riede. »

Inferno, XXXIV, 94-96

lo sostiene quando vacilla:

« Ma esso, che altra volta mi sovvenne
Ad altro forte, tosto ch'io montai,
Con le braccia m'avvinse e mi sostenne.... »

Inferno, XVII, 94-96

Notare in quante diverse maniere Virgilio sprona Dante, or persuadendolo che non c'è pericolo:

« Disse per confortarmi: non ti noccia
La tua paura, ché, poder ch'egli abbia,
Non ti torrà lo scender questa roccia. »

Inferno, VII, 4-6

ora stuzzicando il suo senso morale:

« Qui si convien lasciare ogni sospetto;
Ogni viltà convien che qui sia morta. »

Inferno, III, 14-15

« Ormai convien che tu così ti spoltre,
— disse il Maestro — chè, seggendo in piuma,
In fama non si vien, né sotto coltre;
Senza la qual chi vita sua consuma,
Cotal vestigia in terra di sè lascia,
Qual fumo in aere, od in acqua la schiuma »

Inferno, XXIV, 46-51

or con le minacce:

« ....or sii forte ed ardito;
Omai si scende per siffatte scale »

Inferno, XVII, 81-82

« Ma vergogna mi fèr le sue minacce
Che innanzi a buon signor fa servo forte. »

Inferno, XVII, 89-90

or con le lusinghe:

« Quando mi vide star pur fermo e duro,
Turbato un poco disse: « Or vedi, figlio,
Tra Beatrice e te è questo muro. »
. . . . . .
« Ond'ei crollò la testa, e disse: « Come !
Volemci star di qua? « Indi sorrise,
Come al fanciul si fa ch'è vinto al pome. »

Purgatorio, XXVII, 34-36, 43-45

or distraendolo:

« Non dimandai: che hai? per quel che face
Chi guarda pur con l'occhio che non vede,
. . . . . .
Ma dimandai per darti forza al piede. »

Purgatorio, XV, 133-136

Virgilio serve come i confidenti di Racine, per spiegare vivificandole col dramma di una relazione, ovvero con gli alti e bassi che accompagnano sempre i rapporti di due persone in circostanze straordinarie, quelle stesse cose, che Dante avrebbe dovuto dire come autore — peso morto.

LA FIGURA DI DANTE
DANTE E S. AGOSTINO

DANTE E BACH

Dante si può paragonare a Bach. Chiudevano tutti e due una passione acerba, un sentimento sconsolato, una forza sgarbata, una dolcezza spinosa, in uno spirito vasto, studioso, meticoloso, pedante e pudico.

Il pudore ha grande importanza tanto nell'uno che nell'altro.

Scriva Dante invettive contro i preti:

« Non ha Firenze tanti Lapi e Bindi... »

Paradiso, XXIX, 103

o contro il Papa:

« Ahi Costantin, di quanto mal fu matre.... »

Inferno, XIX, 115

o contro le donne impudiche :

> « Chè la Barbagia di Sardigna assai
> Nelle femmine sue è più pudica,
> Che la Barbagia, dov'io la lasciai. »
>
> *Purgatorio,* XXIII, 94-96

o parli d'amore :

> « Amor, che a nullo amato amar perdona
> . . . . . .
> Prese costui della bella persona
> Che mi fu tolta, e il mondo ancor m'offende. »
>
> *Inferno,* V, 100-103

o sospiri :

> « Del bell'ovile ov'io dormii agnello »
>
> *Paradiso,* XXV, 5

non c'è mai in alcuno scritto di Dante uno sfogo personale intimo inutile, un'espressione procace; le cose più azzardate sono dette in modo contegnoso e tali che nella bocca di ogni donna « non stieno male ».

■ ■

Anche la pedanteria ha grande importanza tanto in Dante che in Bach.

Chi immagina quale influenza abbia avuto sullo stile poetico di Dante quella sua passione di dire tutto esattamente, e di suddividere tutto come si deve? (Vedi nel Convito le definizioni e distinzioni sottili tra savio e astuto, pudico e

verecondo, ecc. e la precisa distinzione fra ciò che è bene e ciò che è male ecc.).

Bach e Dante hanno in comune anche questa parte del metodo, che è forse privilegio dei grandissimi: di non sfruttare le occasioni. Due artisti come Chopin e Musset vivevano artisticamente dei loro disastri pratici, sfruttavano il dolore volta per volta con un commercialismo inquietante. Tanto è vero che vedremo spesso Chopin partire con una bella frase in cui s'è sfogato lì per lì, e poi per continuare un pezzo che ormai non l'interessa più, accordare a quella frase un pezzo assolutamente banale. E' l'arte sfogo.

Dante e Bach non fanno mai questo, anche se lo fanno talvolta apparentemente: la vita passa su loro ed essi la soffrono e la godono come semplici uomini. Quando l'adoperano artisticamente (e davvero allora tutta la vita forma sostanza della loro arte) essa è già trasformata in filosofia.

Dante era sopratutto un poeta. Poeti sono gli artisti che, quando scrivono, suonano, dipingono, interpretano, non pensano al lavoro in sè, ma a un sentimento più generale che li sorpassa. Il presentimento della poesia, in quelle opere, è come quello che si ha del mare, al fondo di una vasta pianura.

ANTI DON CHISCIOTTE ANTI-LETTERATO

Dante è l'anti Don Chisciotte. Don Chisciotte è l'uomo eccezionale che riporta su un piano eccezionale le cose normali, Dante è l'uomo eccezionale che riporta su un piano normale le cose eccezionali.

■ ■

Dante è anche l'anti-letterato. I letterati contro cui Dante impreca:

> « E a vituperio di loro dico, che non si deon chiamar Letterati; perocchè non acquistano la lettera per lo suo uso, ma in quanto per quella guadagnano denari o dignità: siccome non si dee chiamare citarista chi tiene la citara in casa per prestarla per prezzo, e non per usarla per sonarla ».
>
> *Convito,* trattato I, cap. IX)

sono esseri vanitosi e mediocri, ligi alle passioni dominanti, che vedono il mondo attraverso alla loro ideologia, o meglio alla ideologia dei libri che han letto, delle accademie che giudicano, delle scuole che insegnano, dei grandi che pagano, timidi nel giudicare, incerti nell'azione, proni ai giudizi altrui, incapaci di stabilire nuovi rapporti, perduti davanti alla realtà. Essi

camminano fra due mura senza vedere e nemmeno guardare quel che avviene al di fuori della propria strada.

Dante è l'uomo aperto a tutti i mondi, umani, naturali e divini, a tutte le passioni, mondane o religiose, famigliari, partigiane, nazionali, universali, che vive gli occhi, le orecchie, le nari spalancati sulla realtà. Ogni cosa che vede, gusta, assapora, sente, gli suggerisce immagini nuove e nuovi punti di contatto. Tutto ferma i suoi occhi ghiotti: il fantolin che corre alla mamma quando è afflitto; il cicognin che leva l'ali per voglia di volare e non s'attenta; la donzella che arresta il ballo perchè ha perduto il tempo; il villanel che batte l'anca davanti alle prime fredde brinate; le pecorelle che escon dal chiuso, i fanti patteggiati di Caprona, il lavoro degli operai nell'arzanà dei Viniziani, il marinaio che si cala a legar l'ancora. Egli è sensibile a tutte le bellezze del creato, al tremolar della marina, ai ruscelletti che pei verdi colli del Casentino discendono in Arno, alla bella variazion dei freschi mai. Di tutto si dà conto, di quello che succede nell'anima propria e in quella altrui. Egli vede l'angoscia dell'uomo « cui tarda di vedere quello che gli convien fuggire e cui paura subito sgagliarda »; la melanconia di colui che perde al gioco della zara, mentre tutti

attorniano il vincitore; l'esitanza di color che stanno per non intender ciò che è a lor risposto quasi scornati e risponder non sanno; il ridicolo di color che vanno con cosa in capo non da lor saputa, se non che i cenni altrui suspicar fanno, per che la mano ad accertar s'aiuta, e cerca e truova, e quell'ufficio adempie, che non si può fornir con la veduta; di quei che si risente di visione oblita, e che s'ingegna indarno di ridursela alla mente.

■ ■

Dante è l'uomo sicuro di sé, che vive uomo fra gli uomini, che prende parte a guerre e ambascerie, cui la penna è « mezzo » per agire sui contemporanei e sui posteri.

« Comandamento è delli morali filosofi, che de' benefici hanno parlato, che l'uomo dee mettere ingegno e sollecitudine in porgere i suoi benefici quanto puote più al ricevitore utili. Ond'io volendo a cotale imperio essere obbediente, intendo questo mio Convito per ciascuna delle sue parti rendere utile, quanto più mi sarà possibile. »

Convito, Trattato IV, cap. XXII.

Dante è il profeta, il poeta, il genio, il santo, il cui senso religioso profondo informa la vita, le cui preoccupazioni morali e politiche sono maggiori di quelle individuali o artistiche, pure assai forti. I suoi personaggi per sapere notizie

del loro mondo politico sfidano le pene dell'Inferno e del Purgatorio:

> « Non t'incresca restare a parlar meco;
> Vedi, che non incresce a me che ardo.
> . . . . . .
> Dimmi se i Romagnoli han pace o guerra. »
>
> *Inferno,* XXVII, 23-28

Vivamente desideroso di lasciare la sua orma nel mondo, avido di consensi:

> « Come s'avviva allo spirar dei venti
> Carbone in fiamma, così vid'io quella
> Luce risplender ai miei blandimenti. »
>
> *Paradiso,* XVI, 28-30

> « E il tronco: Sì col dolce dir m'adeschi
> Ch'io non posso tacer... »
>
> *Inferno,* XXIII, 52-56

sacrifica ammirazione, fama, per dire quel che crede utile ai suoi ideali, attaccando la Chiesa e i potenti, non solo nelle Cantiche, ma nelle Epistole e nel Convito — peggio, nella vita.

Durante il breve periodo in cui fu al governo spinse il sentimento della giustizia (quella rettitudine di cui parla nel Convito) fino ad esiliare Guido Cavalcanti, il suo migliore amico, e a sfidare lo stesso Bonifacio VIII. Tanta rettitudine gli costò l'esilio. L'uomo più onesto di Firenze fu condannato a morte come concussionario.

Dante è uno dei rari esempi di intellettuale italiano che si sia appassionato per la politica. La sua vita non fu tale da incoraggiare gli altri a imitarla.

■ ■

Sarebbe molto interessante determinare il posto che Dante occupò nella gerarchia letteraria del suo tempo.

Un'opera d'arte eccellente, contrariamente a quanto si crede, in un momento di disordine e di produzione mediocre, non appare più bella, ma molto meno; si gusterà con minor sensibilità e acutezza che non in un'epoca ricca di capolavori. Perchè la disarmonia e la bruttezza delle opere circostanti la patineranno del loro stesso brutto, accentuando quelle parti che nell'opera bella si trovano comuni alle croste, e impedendo, con l'imperioso affollarsi della loro immagine di disordine nella nostra intelligenza critica, che noi si distingua con pace e giustezza, come in momenti di creazione tranquilla e monolineare, l'ordine che la rende armoniosa. E potremmo facilmente scambiare quell'ordine vero per una di quelle tante apparenze d'ordine fallace, che si nascondono sotto una maniera, esteriormente più composta, ma intimamente viziata come tutte le altre.

Una donna bella in mezzo a dieci brutte è più possibile che scompaia più che non spicchi.

La *Vita Nova* ebbe grande successo. Le sue opere in prosa suscitarono molti commenti. Ma in Italia il primo libro di uno scrittore ha sempre successo. Quali furono le risonanze della Divina Commedia? Ricevendo il Purgatorio, Giovanni del Virgilio, professore a Bologna, invitò Dante a riscattare il tempo perduto in giochi volgari scrivendo delle egloghe alla maniera di Virgilio. L'Italia esiliava il poeta e respingeva il poema.

I posteri non furono con Dante più generosi che i contemporanei. L'Italia rispetta in generale il riposo dei suoi grandi. Le vite di Dante in Italia sono state rare. Due secoli interi, il XVII e il XVIII, lo giudicarono il più noioso dei poeti (Baretti). Il nostro secolo, che mena tanto rumore intorno al suo nome, non ha prodotto malgrado il carnevale del centenario che due o tre Vite di Dante, quella scritta per il popolo da Gallarati Scotti, più tardi quella di Umberto Cosmo e qualche altra. Ma in realtà Dante non sembra essere letto e commentato oggi in Italia che in aule polverose a cura di professori che non lo capiscono. Tanta erudizione non ha pescato nel silenzio dei tempi che delle testimonianze di sofferenze inaudite e crudeli di un

uomo grande e giusto forzato a vivere in mezzo a gnomi.

Questo poema che passa per un poema d'amore è figlio del dolore e dello sdegno. Alle sublimi invettive della Divina Commedia, Dante fu spinto dalla forza stessa della collera e dal sentimento della giustizia ferito. Il poema è l'opera dell'Italia (miseranda etiam Saracenis), che riuscì a farsi detestare così meravigliosamente.

Niente può sembrare più strano e sorprendente per uno straniero che questa grande opera concepita e scritta contro il proprio paese. La vita di Dante è la vita simbolica di ogni grande in Italia. La nostra vita è seminata di celati massacri, di sforzi inutili, di moltitudini di genî, di martiri morti oscuramente in mezzo ai baccanali.

Dante è in fondo anti-italiano. E cioè uno di quei pochi italiani di spirito europeo anche se di carattere italiano, che in Italia camminano come degli albatros sulla terra.

La posizione di Dante rispetto all'Italia di cui ha patito tutti i vizi e la leggerezza morale, potrebbe essere quella di un aristocratico illuminato dalla destra, tipo Fortunato o Sforza, in tempi di fascismo, o anche tipo Ferrero. Le ti-

rate contro la Chiesa: Ahi Costantin, di quanto mal fu matre... » quella contro gli Ademari:

« L'oltracotata schiatta che s'imbraca
Dietro a chi fugge, ed a chi mostra il dente
Ovver la borsa, come agnel si placa. »

Paradiso, XVI, 115

quella contro i falsi filosofi, i falsi predicatori:

« Non ha Firenze tanti Lapi e Bindi
Quante sì fatte favole per anno
In pergamo si gridan quinci e quindi, »

Paradiso, XXIX, 103

potrebbero uscire dalla bocca di Ferrero. Come in questi preoccupazione di esattezza e di imparzialità (che in un poeta stupiscono):

« Allor mi dolsi, ed ora mi ridolgo
Quand'io drizzo la mente a quel ch'io vidi
E più lo ingegno affisso che non soglio
Perchè non corra, che virtù nol guidi... »

Inferno, XXVI, 19-22

« Chi è più scellerato di colui
Che al giudizio divin passion porta? »

Inferno, XX, 29-30

DANTE E S. AGOSTINO

« Tu se' lo mio maestro e lo mio autore:
Tu se' solo colui, da cui io tolsi
Lo bello stile, che m'ha fatto onore. »

Inferno, I, 85-87

Questa distinzione fra maestro e autore è importante. Autore è forse più che maestro. L'*autore* è quello che dà una illuminazione e una direzione, che nessuno può vedere, perchè non ci sono rapporti visibili. Tutti gli scrittori hanno avuto in vari periodi della loro vita questo *autore segreto*. Ma questa è una prova di più che il Dante della Divina Commedia è l'uomo normale. Perchè si capisce come allora un uomo colto normale si prendesse per guida il gran poeta dei Latini, quello più caratteristico. Ma che Virgilio sia stato l'autore, peggio, il maestro di Dante, come si può credere? Che illuminazione, guida, gli ha dato? Non riesco a immaginarlo, mentre ci vedo così bene Sant'Agostino.

Sant'Agostino non è nominato?

Una prova di più.

Coltissimi, dottissimi, osservatori profondi, con larga intuizione spalancata sugli uomini, sulle dottrine e sulle istituzioni. Fantasiosi, avidi di cose nuove, hanno visitato tutti e due vari

mondi, visto uomini e cose nostrali e stranieri, paesi e istituzioni varie.

In ambedue rara potenza di tutti i sensi (l'odorato, il gusto, il tatto ritornano negli scritti di Dante e Sant'Agostino quanto le immagini visive e uditive).

In tutti e due immaginazione formidabile, che al tocco di un suono, di un atto accende una corrente elettrica di idee; in tutti e due voluttà di pensare e profondo senso religioso, in tutti e due dubbi e contraddizioni:

Sant'Agostino:

> « Il mio cuore era spinto ora in una direzione,
> ora in direzione contraria. »
>
> (*Confessioni, libro* V)

Dante:

> « E quale è quei che disvuol ciò che volle
> E per nuovi pensier cangia proposta
> Sì che dal cominciar tutto si tolle »
>
> *Inferno,* II, 37-39

In tutti e due grandissima emotività, possibilità enorme di dolore e gioia, di passare dal pianto al riso:

Dante:

> « Ma non può tutto la virtù che vuole,
> E riso e pianto son tanto seguaci
> Alla passion, da che ciascun si spicca,
> Che men seguon voler nei più veraci. »
>
> *Purgatorio,* XXI, 105-108

Identiche reazioni dinanzi al dolore.

Probabilmente l'amore delle antitesi viene a Dante da Sant'Agostino, come la veemenza delle tirate, che è in un certo senso una tradizione letteraria cristiana. Confronta le tirate di Tito Livio come sono più calme. Tacito? (Bisogna, è vero, tener conto della passione.)

Lo stile latino di Dante viene da S. Agostino (V. l'Epistola X contro i Fiorentini:

« Paragrafo 2° — ....An ignoratis, amentes et discoli, publica iura cum sola temporis terminatione finiri, et nullius praescriptionis calculo fore obnoxia? Nempe legum sanctiones almae declarant, et humana ratio percunctando decernit, publica rerum dominia, quantalibet diuturnitate neglecta, numquam posse vanescere vel abstenuata conquiri... ».

« Paragrafo 4° — ..... Videbitis aedificia vestra non necessitati prudenter instructa, sed delitiis inconsulte mutata, quae Pergama rediviva non cingunt, tam ariete ruere, tristes, quam igni cremari. Videbitis plebem circumquaque furentem nunc in contraria, pro et contra, deinde in idem adversus vos horrenda clamantem, quoniam simul et ieiuna et timida nescit esse. »

Lo studio di Sant'Agostino è addirittura clamoroso.

Il concetto della natura del male viene da Sant'Agostino.

E non viene dalla *Vita Beata* di Sant'Agostino l'idea del Convito e le relative allegorie alle vivande così spirituali che materiali:

Sant'Agostino:

« Poichè noi conveniamo che l'uomo è un composto d'animo e di corpo io credo che il giorno compleanno della mia nascita io devo alle anime così come ai corpi un convito migliore che al solito, se dunque voi siete affamati, io vi dirò quale è questo pasto. Poichè intraprendere di nutrire della gente sazia è vana spesa. Facciamo voti perchè voi assorbiate con più ardore questo notrimento che quello del corpo; se le vostre anime sono sane, ciò accadrà inevitabilmente ecc. ecc. »

(Della *Vita Beata,* paragrafo X)

Dante:

« Ed io adunque, che non seggo alla beata mensa, ma, fuggito dalla pastura del vulgo, ai piedi di coloro che seggono ricolgo di quello che da loro cade, e conosco la misera vita di quelli che dietro m'ho lasciati, per la dolcezza che io sento in quello che io a poco a poco ricolgo, misericordevolmente mosso, non me dimenticando, per li miseri alcuna cosa ho riservata, la quale agli occhi loro già è più tempo ho dimostrata, e in ciò gli ho fatti maggiormente vogliosi. Per chè ora volendo apparecchiare, intendo fare un generale convito di ciò ch'io ho loro mostrato e di quello pane che è mestiere a così fatta vivanda, senza lo quale da loro non potrebbe essere mangiata a questo convito; di quello pane degno a cotal vivanda, qual io intendo indarno essere ministrata. Però ad esso non voglio s'assetti alcuno male dei suoi organi disposto: perocchè né denti, né lingua ha, né palato; né alcuno assettatore di vizi, perocchè lo stomaco suo è pieno di umori venenosi e contrari sicchè la vivanda non terrebbe. Ma vegnaci qualunque per cura famigliare o civile nella umana fame rimase ecc. »

(*Convito,* Trattato I, cap. I)

Alcune immagini di Dante ricordano singolarmente quelle di Sant'Agostino.

Sant'Agostino:

« Queste testimonianze d'affetto... erano come altrettante scintille di quel fuoco di amicizia che accende la nostra anima e di molte ne fa una sola. »

(*Confessioni,* libro IV, cap. VII)

Dante:

« Così un sol calor di molte brage
Si fa sentir, come di molti amori. »

Paradiso, XIX, 19-20

Il concetto dell'Impero Romano necessario per la pacificazione e unificazione del mondo viene da S. Agostino (S. Agostino, Epistola VI).

E non viene da S. Agostino l'idea di Dante di cavare immagini e pensieri non solo dagli uomini e dagli animali più nobili, ma anche dagli animali più sprezzati: porci, mosche, tafani, pulci? (V. *Confessioni,* libro X, cap. XXXV).

I proustismi di Dante non derivano da S. Agostino? (Importante indagare.)

SECONDA PARTE

APPUNTI SUL METODO NELLE ARTI DRAMMATICHE

CINEMA NUOVA FORMA D'ARTE

Paul Souday, il famoso critico del *Temps,* scrive un articolo intitolato senza incertezze: « Le cinema n'est pas un art ».

« Les plus hautes et les plus fines conceptions de l'esprit — egli osserva — ne peuvent s'exprimer au théâtre que par la parole des grands écrivains, transmise par celle des grands comédiens; dans ce domaine l'art muet néglige fatalemente tout ce qui est vraiment intéressant; la puissance de la pensée et la beauté de l'expression. Il y a longtemps que l'on connais-

sait la Pantomime, où exellaient les Debureau et les Paul Legrand. C'était curieux mais très limité. Allez donc mettre Don Juan, Hamlet ou Faust en pantomime, songez à ce qui restera! Le scenario et le jeu de scène ou de phisionomie, c'est à dire la façade ou la carcasse. Tout l'essentiel, toute la pensée de Molière, de Shakespeare ou de Goethe aura disparu. »

Questo è l'argomento principale di cui l'illustre critico si serve per attaccare il cinematografo. Egli dice: « *Il cinema non è un'arte perchè è muto* ». Mi permetterò di rispondergli rovesciando il suo ragionamento: « *Il cinema è un'arte perchè è un'arte muta* ».

Tutti avranno notato come in genere le arti di distinguano dalla natura perchè manca loro qualche cosa: alla pittura manca la profondità e il movimento; alla scultura il movimento e il colore; il colore e la contemporaneità alla letteratura.

Ma forse non tutti avranno pensato *che sono arti appunto perchè manca loro qualcosa.*

Arte, vuol dire un poco ingegnosità, ingegnosità divina; vuol dire sforzo fatto dagli uomini per arrivare, con dei trucchi, degli accorgimenti, delle suggestioni, dei suggerimenti, a un mondo completo e perfetto come quello che ci offre la natura.

Ma non ci sarebbe più questo sforzo, se gli strumenti e la materia che hanno gli uomini fossero perfetti come quelli che ha avuto Iddio.

Se gli uomini avessero tutto a loro disposizione, se la pittura potesse avere, oltre che il colore e lo spazio piano, anche il movimento, la profondità, le parole e la musica; se tutte le arti potessero avere, oltre alle loro qualità esclusive, anche quelle delle altre arti; gli uomini sarebbero come una specie di Dei.

Ma allora noi non proveremmo, guardando un'opera d'arte, nessun piacere diverso da quello che proviamo guardando la natura, perchè in verità il piacere che noi proviamo dinanzi all'arte è appunto il piacere, ormai inconscio, di assistere a uno sforzo per costruire un mondo, senza averne i mezzi adeguati; è la gioia di vedere come l'uomo trionfi della sua rudimentale semplicità e riesca, con degli strumenti schematici e imperfetti, a suggerire un universo complesso come quello della natura.

Secondo Bergson, nell'arte godiamo particolarmente le intenzioni dell'artista, quando vediamo che egli ha le forze per esprimerle. Mi chiedo, per analogia, se quello che godiamo nell'arte, senza più nemmeno rendercene conto, non sia quella stessa lacuna che l'arte riesce a riempire; il mistero e l'incredibile magìa di un

aspetto della vita ricostruito per pura suggestione; l'illusione medesima per cui un mondo ci appare completo quando, in pratica, non è che in abbozzo.

Questo piacere, ridotto alla sua forma elementare, l'hanno provato tutti dinanzi a certi cartelloni, in cui è sfruttato largamente il compiacimento che prova l'uomo a illudersi.

Ricordo d'aver provato un'infantile, istintiva e barbara gioia dinanzi a un frack assolutamente nero, ove per via di non so che suggestione di forme e di contorni l'occhio immaginava tutte le linee del braccio e delle mani.

Ingrandendo questo piacere, e trasportandolo su un piano più elevato, credo che si ritroverà il piacere che ci riempie dinanzi a un'opera d'arte.

Noi non ci rendiamo più conto del gusto intellettuale che ci dà la pittura, quando esprime un volume sopra una superficie piana, o la scultura quando rende un movimento con l'immobilità.

Eppure si può dire che divengono arti in quanto hanno da integrare un moto, in quanto hanno da suggerire un aspetto mancante, in quanto eccitano, con tale resistenza, l'ingegno umano a superarla.

Non voglio concludere naturalmente che se

la pittura riesce a rendere il senso del volume e della profondità su uno spazio piano sia solo per questo della buona pittura; e che se la scultura riesce a rendere il senso del movimento con una statua immobile sia solo per questo della buona scultura; il problema del bello, il problema, cioè, del punto in cui si deve riconoscere nell'arte la luce della bellezza, è tutto un altro. Arte si prende qui semplicemente come mezzo per raggiungere la bellezza. Possiamo dire che non tutte le manifestazioni dell'uomo sono mezzi atti a raggiungere la bellezza. Possiamo dire che la pittura e la scultura sono due di questi mezzi; e a questi aggiungerei, ultimo venuto, il cinematografo.

Nulla è più utile delle film colorate per capire come la naturalezza e la perfezione si possono raggiungere in arte solo con mezzi convenzionali e imperfetti.

Chi va al cinema a colori sa come l'occhio che dinnanzi al quadri incolori immaginava tutte le gradazioni delle tinte quasi che potesse contemplare una fetta di realtà viva, si sente spaesato e stanco dinanzi allo splendore fittizio dei quadri colorati.

Si vedono passare delle figure in cui una tinta caramellata ha l'aria come scissa e deposta sulle persone. I colori mancano di quella

necessità persuasiva e dolce che hanno nella natura e di quella imprevista armonia che hanno nella pittura.

Quello che si sente infelice in noi è l'immaginazione, che con dinanzi delle macchie bianche e nere poteva ricostruirsi facilmente e felicemente una scintillante scala di colori. La prima suggestione, la prima integrazione del cinema, i colori resi con delle ombre, è mancata.

■ ■

A Parigi ho visto proiettare due film: una del 1910 e una del giorno d'oggi. In quella del 1910 gli attori, invasi dalla paura di non farsi capire abbastanza, gestivano, più che per esprimere uno stato d'animo, per farne una dimostrazione figurativa; così, per far capire che pensavano a un oggetto, puntavano l'indice contro la tempia e poi lo tendevano verso l'oggetto. Il cinema era già un'arte; ma un'arte in cui non s'era raggiunta la bellezza. Quando Charlot, nella *Febbre dell'oro,* per l'impaccio di un vecchio mendico che lo guarda, non sa mettere in tasca una fotografia, che ha trovato per terra, la bellezza cinematografica è raggiunta, perchè, senza parlare, senza uscire dai limiti concessi a un attore, che deve farsi capire con la pura mimica, senza *apparentemente* uscir dai limiti

della vita, Charlot è riuscito a renderci un misterioso sentimento di pudore umano, meglio che se l'avesse descritto, recitato, o dipinto.

Il bello sta tutto in questo *apparentemente.* Perchè nessun uomo gestisce mai come gestisce un buon attore. Eppure un buon attore ci dà oltre l'illusione di parlare anche l'illusione di non gestire più di un uomo qualunque.

L'arte del cinema è dunque l'arte di rendere le passioni dell'uomo con la pura mimica. Tale è la sua giustificazione psicologica, e basterebbe questo, per distinguerlo dalla pittura e dal teatro.

Mimica, dice sdegnosamente Souday. Mimica, appunto; ma in quanto riesce a darci delle impressioni patetiche, in quanto riesce a creare dei caratteri in un modo diverso da quello adoperato nei drammi, ma con la stessa forza, questa mimica acquista un interesse artistico come la parola.

E' molto naturale che se si levassero al « Don Juan », all'« Amleto » o al « Faust » le parole, queste tre opere perderebbero significato (Emil Jannings ha infatti tentato, sul « Faust », un'esperienza che dà ragione a Souday). Ma è altrettanto vero che se si aggiungessero le parole alla « Febbre dell'oro », la si sciuperebbe allo stesso modo.

Ogni arte raggiunge i suoi effetti in un modo che per le altre arti non è buono. E una prova che il cinema è un'arte è appunto che non ogni soggetto è adatto per lui.

Siamo dunque propensi a porre anche il cinema fra le arti, *appunto perchè il cinema è un mondo completo, ottenuto con mezzi parziali e convenzionali.*

Il cinema ha una tecnica sua e, appunto per questo, serve talvolta a rivelarci la natura. Tutti sanno come, nei periodi in cui si vedono molti quadri, si scoprano facilmente, nella natura, impreviste e luminose pitture; o come, nei periodi in cui si legge un analista, che potrebbe essere Proust o Dostoiewski, si facciano sugli uomini e sul mondo continue osservazioni che in quegli scrittori troverebbero la loro formula; e nei periodi in cui si leggono dei poeti, che potrebbero essere Dante o Verlaine, si trovi l'universo pieno di immagini dantesche o verlainiane.

Questo succede anche andando al cinema. Dopo che s'è visto una bella film si vede il mondo sotto un improvviso aspetto cinematografico. Si immaginano, si sorprendono molte scene che non si potrebbero fissare, nella loro sostanza, che in una pellicola. E quando si voglia considerare il cinema come un'arte, questa sua

forza di suggestione mi pare un elemento definitivo.

Ma oltre a questo è l'arte del sogno — l'arte cioè che sa rappresentare, con una certa logica, quello che l'immaginazione più scatenata concepisce nei momenti in cui è in festa. So che la Duse, durante il suo viaggio in America, passava le giornate al cinematografo.

Mantelli che trasportano a volo chiromanti e ladri, valli ghiacciate nella luce lunare, e bianche di cascate, sorprese da incredibili altezze, gelatina d'occhi di un pubblico visto dal trapezio, uomini che nelle pupille deliranti di un affamato si trasformano in polli; capanne che il vento trasporta sull'orlo di enormi abissi, e che gli abitatori, ignari, fanno dondolare sul vuoto; movimenti scomposti nel loro stesso ritmo segreto e rivelati dal rallentatore allo stesso modo che un analista spalanca i sentimenti dell'animo; immagini in cui altre immagini misteriosamente trapelano; particolari che nessuno vede ingigantiti e staccati dalla loro compagine; questa è materia di cinema, che non è materia di nessun'altra arte.

CINEMA DI AVANGUARDIA

Sono andato al tempio. Chi va al « Cinema des Ursulines » come si va da noi al cinematografo, per passare un'ora nell'incanto di mille avvenimenti azzurri e impossibili, quando vuol rimediare una sera mancata, rischia di fare una brutta fine. Il « Cinema des Ursulines » è il tempio, in cui i neofiti di una strana religione si riuniscono per comunicare con il loro Dio. Una volta che ci si smarrì, per disgrazia, una coppia di provinciali, stupefatti, successe il pandemonio; ai loro gemiti non so se atterriti o indignati la folla rispose con i pugni; due giovani zelanti ripagarono il biglietto di questi filistei, che non adoravano il Dio, di cui erano gli ospiti; e furono cacciati dal tempio come gli antichi mercanti.

Parigi è sempre all'avanguardia. In Italia gli intellettuali cominciano ora a interessarsi di cinema; a Parigi sono già a casa loro: hanno fondato il cinema per gli intellettuali. « Noi ci proponiamo, dicono nel manifesto, di scegliere il nostro pubblico fra l'élite degli scrittori, degli artisti, degli intellettuali del quartiere Latino e tra tutti coloro che la povertà di certi spettacoli allontana definitivamente dalle sale di

proiezione. Il nostro repertorio sarà composto di films francesi o straniere, di gusto, tendenze e scuole diverse; tutto quello che dimostra una originalità, un valore, uno sforzo, sarà rappresentato sul nostro schermo ».

Io sono andato al tempio appunto per questo. Volevo sapere: il cinema d'avanguardia è veramente all'avanguardia? Il grande cinematografo troverà, in queste piccole sale, un insegnamento?

Lo spettacolo, disciplinato rigorosamente dalle ore, come gli spettacoli teatrali, si divideva in quattro parti: le tre film d'avanguardia erano precedute da una film d'anteguerra.

Il cinema d'anteguerra era spassosissimo. Abbiamo dimenticato che cos'erano le film di una volta. Dinnanzi a un fondale dipinto, come s'usava a teatro, dei personaggi gesticolavano in onore del pubblico. A quel tempo un direttore rispettabile non poteva spendere, intorno a una film, più di otto giorni. E quelle film infatti avevano spesso una fine brusca e immatura.

Uomini e donne cadevano simmetricamente a destra e a sinistra uccisi da un piccolo colpo alla nuca; e in mezzo, prima del galletto che annunziava la fine, l'ultimo uomo vivo si metteva le mani nei capelli torcendo gli occhi al cielo per mostrare visibilmente che era atter-

rito. Le films di anteguerra non avevano paura di una chiusa sconsolata.

Si vedeva anche un vecchio e impallidito Pathé-Journal: delle signore con la *tournure* e dei vasti cappelli in bilico sull'architettura delle trecce, scendevano a Longchamps con aria civettuola dalle prime automobili, che imitavano ancora la forma delle carrozze. E un pianoforte annunziava con una marcia arzilla l'arrivo del presidente della repubblica.

Le films d'anteguerra hanno fatto ridere il pubblico delle *Ursulines,* un pubblico scelto, che non tollera il più piccolo bacio sulla scena senza fischiare ironicamente, ma non credo che le films d'avanguardia l'abbiano divertito.

Un *Cinepoema di Man Ray* era un seguito lampeggiante di macchie e di forme che si mescolavano e trasformavano come i microbi al microscopio. *La Glace à trois faces* di Epstein era una visione schematica della novella di Morand « senza prologo, senza esposizione, e con una fine brusca ». Così dice il commento del programma; ed è vero. « *Gli amori malgasci* » e « *gli amori negri* » erano una film fatta in margine alla crociera negra di Citroën; non si sapeva bene dove cominciasse il romanzo e dove il folklore; il materiale dato invadeva l'avventura immaginaria e l'insieme era una storia

erudita della civiltà negra, come potrebbe farla una commissione geografica, rotta da una vicenda sentimentale, che avveniva tra i malgasci invece che in Rue de la Paix.

Nell'insieme non si può dire che, nonostante certi particolari ottimi, queste films siano artisticamente superiori alle film d'anteguerra; sono, come quelle, dei tentativi, ma tra vent'anni le Ursulines le riprodurranno per lo spasso dei nostri discendenti e con lo stesso successo.

A che cosa servono dunque i cinema d'avanguardia?

■ ■

A nulla. Il cinema s'è rinnovato adagio adagio, di fronte al grande pubblico, quando gli intellettuali lo ignoravano; e per la sua stessa natura, il cinema, arte universale, grandiosa e semplice continuerà a maturare lentamente nei grandi « Studi » di Hollywood, libero da ogni suggestione letteraria. Un direttore conscio della sua immensa responsabilità economica, val meglio di un direttore d'avanguardia. Una film fatta in America, da una casa che pensa di divertire tutto l'universo per vendere più cara la merce e che non vuole infrangere per questo né i limiti di tempo nè le regole umane chieste dal suo pubblico internazionale, varrà sempre meglio di una film fatta in uno studio d'eccezio-

ne, per un piccolo gruppo d'intellettuali. Perchè? *Perchè il pubblico d'avanguardia non offre nessuna resistenza.* Un'arte non può maturare e diventare grande, se non trova intorno a sè una resistenza; perciò credo che il cinema progredirà a poco a poco, nelle films per il pubblico universale, appunto perchè dovrà lottare contro l'immensità e la varietà dei suoi giudici. Un pubblico come quello delle « Ursulines », intelligente e mistico, ma ancora inquieto, accetterà, appunto perchè non sa bene che cosa sia il cinematografo, qualunque chimismo fotografico in cui lampeggino delle macchie nere e bianche. Il fatto stesso che si parli di cinematografo puro è scoraggiante. Il cinematografo puro nessuno sa che cosa sia; ma tutti sanno che cosa non è, e per questo stato d'animo irrequieto e diffidente il pubblico delle « Ursuline » applaudirà le films non per quello che gli offrono di bello, ma per tutto quello che hanno evitato di brutto; senza pensare che non basta fuggire il sentimentalismo per fare del buon cinematografo.

Quando un pubblico parte dal principio che la film pura non ha limiti di tempo, che non dev'essere nè psicologica, nè ragionevole, nè sentimentale, nè pittorica, perchè questi sono gli attributi del romanzo, della filosofia, della lirica

e delle arti figurative, che cosa può mai pretendere da una film e come può giudicarla? Così i direttori barcollano in questa immensa libertà come ciechi e le loro opere hanno tutte un marchio di non so che vertiginosa inquietudine.

I direttori di una film per grandi cinematografi, invece, hanno da lottare contro il tempo, che è dato e non può essere mutato, contro la fatica del pubblico, che deve ogni tanto riposarsi; —e queste due leggi sono come quelle che regolano le strofe dei poeti — i direttori devono tener conto del buon senso, che il pubblico non vuol vedere troppo manomesso; della psicologia, che vivifica i personaggi e ne fa degli uomini atti a commuovere; della verosimiglianza, che proibisce di congegnare gli avvenimenti ad arbitrio; della chiarezza e sopratutto dell'interesse immediato.

Tutti questi impacci dati, contro cui i direttori devono lottare, rappresentano la *durezza* della materia cinematografica, la resistenza di quest'arte; sono, per il cinema, quello che per il poeta è la metrica, per il drammaturgo la legge del teatro, per lo scultore il marmo. *Nessuna arte può crescere se non lotta contro delle opposizioni, che la fortificano e la regolano, anche se sono arbitrarie;* perchè le arti che se ne sono liberate diventano povere e fiacche; e muoiono

in un clima in cui tutto può essere giustificato. Perciò credo che i cinema d'avanguardia non aiuteranno il progresso del cinematografo e che il più solenne maestro di un'arte che deve essere universale, è il pubblico del mondo.

GIOVANNI. — Sai che anche il babbo di Leo si è messo a andare al cinematografo?

CLAUDE. — Finalmente! Mi ricordo che gliene parlai fin dai tempi dell'Ulivello; ma non ne voleva sapere.

GIOVANNI. — Figurati, che la sua *rentrée* l'ha fatta con me. E' stata per me una sera veramente preziosa; perchè mai come allora ho potuto capire i progressi e le qualità del cinematografo, in base a quello che egli non vedeva. Si può dire con sicurezza che appunto tutti i particolari che non vedeva, erano quelli da vedersi. Perchè erano i particolari più rigorosamente cinematografici.

CLAUDE. — Sì; evidentemente l'interesse del cinematografo, per noi, è tutto in questi particolari, che né la penna, né il pennello, né l'attore possono attuare.

GIOVANNI. — Questo è vero. Io, però, mi domando se, per i romanzieri, il cinematografo non offra delle impensate risorse di tecnica.

CLAUDE. — Come sarebbe a dire?

GIOVANNI. — Sì; il cinema ti rappresenta dei drammi e dei caratteri, in un modo tutto

suo; quando è fatto con intelligenza, s'intende. Questo suo mestiere è abbastanza nuovo, per quanto abbia degli imprevedibili e inconsci antecedenti, appunto nella letteratura romanzesca.

CLAUDE. — Scusa; ma tu da una parte mi dici che il cinema ha una tecnica sua, che è assolutamente diversa da quella del romanzo; dall'altra che il romanzo deve studiarla; e finalmente, con l'aria più naturale del mondo, mi insinui che questa tecnica è già stata adoperata da qualche romanziere. Ma che maniera di ragionare è questa? Io, in base a tali premesse, concluderei che, se la tecnica del cinema è la stessa del romanzo, il cinema non è che una caricatura, o ripetizione del romanzo, ed è un'arte di second'ordine; se è assolutamente diverso, il romanzo, che ha le regole sue, non può giovarsene senza mettersi nella stessa posizione, in cui si metterebbe il cinematografo, se imitasse il romanzo; se poi c'è stato qualche romanziere che ha posseduto la tecnica cinematografica, per tutto quello che s'è detto dovrà essere un cattivo romanziere.

GIOVANNI. — Che dilemmi! Non ti riconosco più. Di solito eri più gran signore. Dunque, ragioniamo: c'è del vero in quello che dici; ma nella realtà si trovano degli accomodamenti. Cominciamo a tirar fuori dal mistero in cui l'ho

avviluppato (si trattava di far colpo, nient'altro) il precedente letterario. Chi è? Dostoievski.

CLAUDE. — Dostoievski è teatrale, non cinematografico.

GIOVANNI. — E' anche teatrale, lo ammetto. Ma è più ancora cinematografico. Stammi a sentire, senza spaventarti di questa domanda, che ha l'aria d'esser fuori chiave. Hai mai cercato di disegnare il profilo di una persona, sulla sua ombra? Alle volte si vede un'ombra così nera e ben sagomata, distesa sul muro come ci fosse ritagliata, che vien proprio voglia di ricalcarla sopra una carta, che sprofonda misteriosamente sotto il modello. Almeno, a me questa voglia è venuta spesso. E ho provato. E tu?

CLAUDE. — Anche a me. Ma io non ci son mai riuscito. Il modello, ti dico, era immobile come un macigno, non trasaliva, non sospirava; ma l'ombra, chè, aveva un così buffo altalenio sul muro, col ritmo del respiro, che mi sembrava di inseguire una barca sulle onde.

GIOVANNI. — Appunto. Neanche a me è mai riuscito cavare un ragno da un buco. Inseguivo l'ombra col foglio, ma non riuscivo mai a riquadrarla, e quando, alla meglio, avevo chiuso una testa in un contorno intero, non ritrovavo sulla carta che degli strani segni tremolanti. Questo però m'ha fatto capire che la nostra im-

mobilità è illusoria. Noi non ce ne accorgiamo, poichè i limiti del corpo umano sono continuati da un alone, che li fonde nell'aria, in modo che non si sa bene dove finiscano; tanto è vero che se non si vedono muovere, è perchè quell'impercettibile ondulazione che dev'essere data al corpo dal respiro, rimane nello spazio di quell'alone, non supera quel falso profilo, più largo, che l'atmosfera disegna intorno a noi. Ma l'ombra, che è disegnata su un muro, invece d'essere immersa nell'aria, non ha questo alone. Nell'ombra si può dunque vedere quest'ondulazione del corpo; meglio che sul corpo vero e proprio.

CLAUDE. — Torniamo a bomba.

GIOVANNI. — Ci siamo proprio. Che cos'è la scoperta di Dostoievski? Questo: che alle volte i movimenti impercettibili dell'uomo si vedono meglio sull'ombra, che sull'uomo stesso. Naturalmente questo principio, Dostoievski l'applica alla morale, invece che al fisico. Si tratta qui di esprimere dei sentimenti, non è vero? Per lui il problema è dunque di trovare, per i sentimenti, qualcosa di più terrestre, definito e misurabile, che sia come l'ombra rispetto al corpo. Nota che questa è una grande scoperta, perchè fin'ora nessuno s'era accorto che anche i sentimenti avevano un'ombra. Ma in verità mi convinco sempre di più che anche i più diafani

moti del pensiero hanno una ombra, e chi sa servirsi di quelle ombre per esprimersi, ha dinnanzi a sè un immenso e splendente tesoro.

CLAUDE. — Questo va bene. Ma io vorrei vedere in pratica il tuo principio.

GIOVANNI. — Prendiamo per esempio *Delitto e Castigo* nella traduzione francese, a pagina 140. E' il capitolo sesto. Qui si descrive il primo vero momento della crisi. Raskolnikoff s'è risvegliato, dopo tre giorni di delirio. La crisi non può cominciare che ora; prima, l'assassino era troppo vicino al delitto, per poterlo contemplare, per potersi render conto soltanto d'averlo commesso. Quando ci sono arrivato io tremavo di curiosità; mi chiedevo « come sarà risolto questo problema? ». E questo problema è stato risolto nel modo che io immaginavo meno, per mezzo delle ombre. Io m'aspettavo un'analisi attenta, minuziosa e temporalesca insieme, dei sentimenti più atroci che possano riempire il cuore di un uomo cosciente. Invece sta a sentire: « Dopo essersi rivestito a nuovo, guardò i denari che erano sulla tavola, riflettè un istante e se li mise in tasca... Un momento dopo era nella strada ». Comincia così. Ma il bello è che così continua. « Raskolnikoff va macchinalmente al Mercato del Fieno. Regala un *piatak* (non so bene che cosa sia, a dirti la ve-

rità) a una cantastorie; poi chiede bruscamente a un passante « le piacciono, le canzonette? » e aggiunge « a me piace il canto dell'organo nelle sere d'autunno, fredde, buie e umide, specialmente umide ». Poi si ferma sulla porta di un'infame osteria e fa qualche complimento a una prostituta. Finalmente, entra al Palazzo di Cristallo e si mette a leggere, nei giornali, la storia del suo delitto; finchè, in una conversazione con il poliziotto Zamétoff, che era a un tavolo accanto, gli dichiara d'esser lui l'assassino; ma con l'aria di scherzare. Quest'ultima scena è tremenda. Ebbene, attraverso a tutti questi piccoli fatti, si sente il divincolarsi solenne e straziante di un uomo contro una ossessione che sta per invaderlo tutto. Ma credi tu che qualsiasi successione di piccoli fatti avrebbe avuto lo stesso effetto? Neanche per sogno. Non hanno effetto che quei fatti, in cui si condensi la tremante e impalpabile materia del dramma. Ci sono dei fatti, come questi, di ordine fisico, delle azioni visibili, in cui una tempesta interiore si manifesta con più evidenza che attraverso i discorsi; e tali che ci spalancano l'anima umana in un momento in cui soffre, più che l'analisi stessa dello scrittore. Sono queste *le ombre*.

CLAUDE. — Sì; ma il sistema ha degli inconvenienti; tra l'altro questo, che per il mio

animo di francese, sensibile alla bellezza della composizione, è rilevante: che tutto dev'essere mostrato, e niente raccontato.

Si fanno così dei romanzi enormi. Per esempio: si assiste qui al suicidio di Svidrigailoff, personaggio secondario, secondo per secondo, fino a che è detto che « levò la mano e puntò la pistola alla tempia » in una piazza, in cui l'autore non s'è dimenticato di avvertire che c'era una sentinella.

GIOVANNI. — Hai ragione. I difetti e i vantaggi di questa tecnica si spiegano insieme: è la tecnica del cinematografo.

CLAUDE. — Non credere di fare un colpo di scena. Me l'aspettavo da un pezzo.

GIOVANNI. — Io non pensavo affatto a fare un colpo di scena. Ma volevo concludere. Questa tecnica, adoprata integralmente nel romanzo, ha dei grandi svantaggi; ma adoprata con saggezza può essere utile. Perchè, infatti, che cos'è la tecnica del cinematografo?

CLAUDE. — Sarebbe tempo di dirlo.

GIOVANNI. — L'ho lasciato in fondo apposta. La tecnica del cinematografo è appunto la tecnica dell'ombra. Tutta quella scena di *Delitto e Castigo* in un film sarebbe ancora più bella. Perchè il buon cinematografo non può vivere

che di queste ricerche, e della sua bravura a trovare dei piccoli fatti, invisibili, che spalanchino le finestre dell'invisibile. Nota, che dico dell'invisibile; ma che avrei ragione anche di dire dell'incosciente.

CLAUDE. — Scusa; ma quando il cinema ti permette di vedere, tutto a un tratto, un particolare, buttandotelo addosso, ha trovato un'ombra?

GIOVANNI. — Certo, perchè ha messo in rilievo e reso immobile, isolandolo dal resto, un particolare che non si sarebbe visto, se fosse rimasto quello che era, la parte di un tutto. Far vedere un particolare è alterare profondamente la verità; perchè noi non riusciamo mai, nella vita, a guardare qualcosa indipendentemente dal suo tutto. Possiamo mettere anche questo sul conto delle ombre. Ma per un romanziere, l'interessante, al cinema, è di vedere in che misura, con dei mezzi limitati, come la figura di un attore, le sue possibilità di mimica e delle azioni, si riesca a costruire un carattere — e cioè a dipingere un uomo in modo che si immagini in tutte le circostanze della vita. E' evidente che tutto dipende dalla bontà dell'attore. Ma se l'attore è buono, un carattere può esser costruito, con la stessa forza con cui lo costruisce un romanziere, e con dei mezzi minimi. Io ho visto

dei personaggi che si capivano dopo due quadri. Ma si capivano fino in fondo, sai!

CLAUDE. — E allora che vuoi concludere?

GIOVANNI. — Questo; che un romanziere deve andare al cinematografo; e che il cinematografo può essergli utile. Ti sei convinto?

CLAUDE. — Sì; ma sai, io mi convinco sempre facilmente. Sembro fatto apposta per far da interlocutore, in un dialogo in cui si deve arrivare a una conclusione prevista.

LIMITI DEL TEATRO

LIMITI DEL TEATRO

Il teatro ha dei limiti determinati che non bisogna varcare. Non si può esprimere, drammaticamente, tutto. Il teatro nacque portando in sè dei vincoli insieme alle sue particolari possibilità di espressione, nè questi vincoli potranno essere aboliti finchè il teatro resterà teatro.

Il primo limite del teatro è la *convenzione*.

Il pubblico non si è mai turbato vedendo sulla scena una stanza con tre sole pareti; eppure questa è una convenzione, come è una convenzione il verso, la prosa stessa troppo corretta, il dialogo, il movimento dei personaggi, il tempo dell'azione; nella realtà parliamo talvolta male,

ci ripetiamo; tra una scena e l'altra di un dramma vissuto, trascorrono spesso intervalli di anni; mille ostacoli imponderabili possono impedire e deviare il corso degli eventi: una tegola può cascare sulla testa del protagonista, quando il dramma reale era appena al suo primo atto. Eppure, come dice Maupassant nella prefazione di un suo romanzo, nessun scrittore interrompe a metà un dramma con una tegola, perchè nella vita quella tegola « potrebbe » cadere.

Tutta l'arte è una convenzione; ma il teatro, che per molte ragioni estetiche e materiali deve rispettare certe inabolibili limitazioni, è tutto un armonizzamento abile di situazioni e parole convenzionali. Se l'autore è un artista, l'illusione trasforma questo meditato artificio in una verità ingenua. Per questo noi siamo contro gli scenari veristi, in cui si vedono veri alberi, vere foglie, vere cupole, vere statue, vere porte.

Niente più della verità, sulle scene, fa pensare l'artificio. Basta un solo elemento naturale perchè tutto il convenzionale diventi stridulo e insopportabilmente visibile. Una porta di legno sbattuta fa risaltare la fragilità delle pareti di tela. Nessuna nota realista deve rompere l'armonia degli artifici. E noi vogliamo scenari semplici e rudimentali, che non pretendano di rappresentare nessuna verità e non nascondano la loro natura artistica di scenari dipinti.

In alcune opere le parole non bastano; queste opere possono richiedere per esser complete un accompagnamento scenico, decorativo, o anche musicale; e allora coi colori e colla musica bisogna compire questa integrazione. Ma altre opere, forse più potenti, hanno già in sè tutti gli scenari e tutta la musica. La Roma imperiale, — dicono i nostri amici di Francia — è pienamente contenuta nei versi del *Britannicus* di Racine; e allora non bisogna, cogli scenari, aggiungere all'opera ciò che essa ha di già, creando così una sovrabbondanza di espressione. Gli scenari devono perciò esser ridotti al minimo, anche a una sola tela di fondale. Ma i limiti più importanti nascono dalla natura stessa del teatro. Un romanzo e una lirica possono essere analitici, sintetici, frammentari, costruiti, o solamente musicali, o solamente descrittivi. Nella nostra epoca di decadenza si abusa anzi di questa libertà e la letteratura vuol sostituirsi alla musica e alla pittura; la pittura vuole essere filosofica, o peggio ancora « dinamica » (esprimere cioè il movimento), certo sempre « cubista » (principio della scultura); la musica si compiace delle imitazioni pittoriche e ama rappresentare i colori, il romanzo vuol esser lirico, e la lirica descrive i paesaggi.

Anche il teatro si è messo su questa strada. A volte vuole imitare il romanzo, in un analitico

e disseminato studio psicologico, a volte vuol sostituirsi ai trattati di divulgazione scientifica o filosofica, dimostrando delle tesi sociali.

E noi diciamo invece: *il teatro deve restare teatro,* e rispettare i limiti che ne fanno qualcosa di speciale e di inimitabile. Se uno scrittore vuol intraprendere uno studio psicologico con metodo analitico, seguendo a passo a passo il suo personaggio dall'origine fino alla conclusione del dramma, allora scriva un romanzo.

Perchè il *teatro è l'arte suprema della sintesi e della suggestione.* Non si deve mai dichiarare tutto. La parte più interiore e quindi l'essenziale dei sentimenti e dei caratteri non può essere espressa con parole. Deve essere suggerita. Così non bisogna seguire tutte le vicende di un dramma minutamente, ma scegliere nel dramma certe situazioni che riassumano in sè l'introduzione e la continuazione. Il teatro è una tecnica di scorci. Solo alcuni personaggi e certe scene devono essere sviluppate nella loro interezza, e non possono risaltare che se gli altri personaggi e le altre scene sono appena illuminate, come in un quadro di vasta composizione alcune figure centrali raccolgono intorno la moltitudine digradata con arte. Per questo noi non prediligiamo quelle opere che, anche se il soggetto non lo richiede, sono sviluppate a frammenti staccati e numerosi, e si svolgono se-

guendo pedissequamente l'azione dei personaggi. Questo teatro rischia spesso di cascare nel genere cinematografico.

Non siamo quindi contrari all'unità di tempo e di luogo (pur ammettendo che in certi casi bisogna gettarla via), perchè l'unità costringe l'autore a un lavoro di sintesi, dando all'opera più grande solidità.

Ma combattiamo un'altra mania che, come dicevamo dianzi, sta penetrando nella mente di molte persone: il teatro a tesi. Quante volte abbiamo sentito dire: « il teatro deve dimostrare qualcosa. Senza uno scopo il dramma non dovrebbe esistere ». Ma no. Il teatro è arte, e l'arte è fine a sè stessa. Se dimostra qualche tesi, se è utile a qualche propaganda, tanto meglio — o tanto peggio — (dipende poi dalla tesi). Ma il drammaturgo non deve mettersi in mente di scrivere un dramma, *solo* per dimostrare una tesi. Deve scrivere un dramma per creare un'opera d'arte. E tutta la sua fatica, tutto il suo sforzo, tutto il suo amore deve metterli a far la sua creazione non « più utile », ma « più bella ».

Per questo noi diciamo: il dramma non deve essere utile, deve essere bello. Se riuscirà a infondere negli spettatori la commozione della bellezza, avrà compito un'opera di raffinamento intellettuale, che è più utile di qualsiasi propaganda antialcoolica o antisifilitica.

SUGLI INTIMISTI FRANCESI

Una sera salutai l'amata per l'ultima volta, con quella gioiosa disperazione delle ore definitive, che rende i gesti con cui accompagniamo un addio, a noi stessi scultorei. Fuori nevicava. Ma benchè mi convenisse andare « come un automa per le vie » m'accorsi, con un certo stupore, che imboccavo le strade con la sicurezza di chi vive tranquillamente. Quel silenzio e quel deserto, dentro cui ravvolgevo la mia sognante disillusione, mi opprimevano, sicchè, per provare se l'esistenza del rumore fosse ancora possibile, mi misi a gridare a gran voce delle parole, a canticchiare delle frasi di musica, che, quando mi interrompevo, si perdevano nella neve senza risonanza, soffocate in un attimo nel silenzio bianco, come quando si mette la mano sopra un bicchiere tremante di musica.

Allorchè, a un tratto, m'accorsi che alla disperazione veniva aggiungendosi un'inquietudine salita in me dal profondo delle abitudini, e provocata, con mio sdegno, dalle scarpe di vernice, che si riempivano di neve. E quella uggia assurda, che in una giornata comune avrei accolto naturalmente, mi indispettiva, per quella sua pretesa di non ammettere l'anormalità dell'ora.

Allora mi resi conto di un primo elemento del teatro di Jean Jacques Bernard e di Géraldy: la coesistenza di sentimenti e di mosse normali, disancorate dalla zona arcana della vita ordinaria, con la straordinaria fioritura della tragedia.

Intanto, ripensando alla scena che si era svolta in quel breve passato, dovetti considerare con malinconia che nella vita c'è povertà di grandi manifestazioni — giacchè, quell'addio, glielo avevo detto proprio come se fosse stato un addio di un giorno per l'altro. E ora a studiarmi questo miserabile addio tutt'al più ebdomadario, e pensando alle impossibili sfumature che in verità sarebbero d'obbligo a chi vive con civiltà, mi rincresceva.

Allora ricordando le innumerevoli scene sciupate del mio passato, con la nostalgia dei rimedi tardivi, stabilii dentro di me *che le nostre parole e il nostro gesto non sono mai proporzionati alla gravità del sentimento, e restano indifferenti come se, non sgarrando dal ritmo comune delle cose corse e mostrando di disinteressarsi di noi, ci volessero persuadere che non c'è ragione di credere a un mutamento.*

Di questo resi responsabile la malignità della vita, perchè questa mancanza di proporzione tra il nostro pensiero e le nostre parole ci fa

soffrire — tanto è vero che, quando siamo disperati, vorremmo scatenarci d'intorno una tempesta e declamare, senza temere la meraviglia degli uomini, come il re Lear.

Ma allora mi resi conto del secondo elemento del teatro di Jean Jacques Bernard e di Géraldy: *la espressione dei sentimenti drammatici in parole povere* — in parole, come quelle che veramente avevo detto alla mia amata, salutandola. E non era forse il mio *buonasera* molto più tragico che una scena d'addio? Più tragico, anche perchè gli era unito quel rincrescimento intimo che ci dà un'espressione inadeguata.

Ma qui dovetti concedere che questa rinuncia era permessa soltanto ai forti; perchè a ogni autore vien fatto piuttosto di sfogare sulla scena, dove trova il consentimento dell'abitudine, le sue proprie pene, compresse, nella vita, da quello stesso pubblico che le ammette a teatro.

Così si spiega, del resto, come il pubblico dei grandi teatri non possa far buona accoglienza a questo genere drammatico. Un pubblico un po' grosso e assai mescolato, d'istinto esige che la scena cominciata si svolga come teatralmente è stabilito, e come egli — dotto in intrighi di vecchie commedie e ormai perspicace a indovinare i finali — prevede; ma se trova sul palcoscenico una scena come quella che gli capitano

a lui, protesta, perchè gli pare che non sia vera. Difatti, nella sua vita, non l'ha saputa osservare! Nessuno dei borghesi che vanno a teatro ha mai detto, nelle scene d'amore di cui abbellisce le memorie, quelle battute venerande che conquistano, a teatro, il suo applauso. S'è convinto, ciò nonostante, che esse saranno state l'invidiato privilegio di altri più coraggiosi, o tutt'al più, che non gli è ancora capitata la buona occasione di metterle fuori. Ma al borghese non viene in mente che quelle dichiarazioni non le ha mai dette nessuno.

Ero arrivato a questo punto del mio amaro ragionamento, quando mi domandai se, dopo tutto, anche questo borghese non avesse una volta tanto ragione, chiedendo che, almeno sulla scena, i momenti gravi venissero segnati con delle parole gravi, perchè non gli capitasse di lasciarli passare inavvertiti. O come può fare, disgraziato, a capire che questo mio *buonasera* definitivo, è tragico appunto perchè somiglia a un *buonasera,* di quelli all'ingrosso? Se i miei sentimenti mutano quel *buonasera* gli presenterà sempre una stessa fisionomia, famigliare e crassa.

Ma per mutamento di venti mi trovai tutt'a un tratto mescolato alla musica crescente di una scala armonica, edificata, distrutta e riedi-

ficata continuamente da mani invisibili, sopra qualche pianoforte.

Ora nevicava più fitto, la scala armonica, che per quel salto di nota si vestiva di una innaturale e pensosa tristezza, veniva a partecipare alla nevicata come se ne fosse l'espressione musicale. Le note, che si succedevano regolari, distaccate e granulose, sembrava che volessero disciplinare, con l'esempio del loro buon ordine, la folle discesa dei fiocchi di neve; e, d'altra parte, per le immagini, che suscitavano, dei tasti bianchi, parevano anch'esse come dei fiocchi raggruppati e induriti, perchè sciogliendosi e ricoagulandosi rapidamente una dopo l'altra, componessero il canto profondo, che non riusciva a cantare la massa barbara della neve. E più che un pezzo vero e proprio, quel salire e scendere come di un'anima che imprigionata in quelle note da una volontà superiore, si divincolasse, acquistava nella notte un'andatura ieratica e un accento straziante. Io rimasi a lungo immobile, per aspettare, nel correr liscio delle note, il salto della settima, da cui veniva propriamente quel gemito umano.

Allora, mentre con ansia struggente contemplavo la facciata impassibile di quella casa, in cui *qualcuno* suonava, mi ricordai l'osservazione di uno scrittore francese, che potrebbe es-

sere Victor Hugo: « *niente è così suggestivo come un muro, dietro il quale succede qualcosa* ».

E mi dissi: *noi siamo un muro, dietro cui succede qualcosa. Questo è il principio degli intimisti francesi.* Ma bisogna rendere questo muro trasparente, in modo che alla soddisfazione di seguire un intreccio, si aggiunga la gradevolezza di entrare di straforo in un mondo nuovo, e di capire il gioco patetico dei sentimenti come per una miracolosa intuizione. Questa è un'illusione per metà cosciente, giacchè il pubblico, pur sapendo che quei personaggi gli sono stati chiariti dall'arte dello scrittore, rimarrà stupefatto, quando, a casa, s'accorgerà che gli uomini e le donne non hanno più trasparenza. Si capisce quindi che il borghese, il quale non si dà la briga di fare della psicologia a domicilio, rimanga insensibile allo squisito piacere di una falsa e facile collaborazione. Ma si capisce anche come, se non ci sono grandi attori e grandi pittori, il dramma non riesca a uscire dal boccascena. Quale è dunque il segreto di questa tecnica? La composizione, studiata così, che i piccoli fatti oscuri diventino grandi e luminosi. Questi piccoli fatti, si noti, acquistano forza in quanto sono collocati al loro posto: la prova che questi drammi si reggono soltanto

grazie a una sapiente composizione, come le cattedrali gotiche si reggono sull'equilibrata contrapposizione degli archi, la possiamo avere, mutando l'ordine di quegli episodi e vedendoli, immediatamente, impallidire.

DRAMMA MODERNO: LIRICO D'OSSERVAZIONE LIRICO TRATTENUTO

Fra gli scrittori di teatro, c'è *chi risolve il dialogo imprimendo a tutte le battute il proprio stile, e chi invece si adatta allo stile del personaggio.* Nel primo caso lo spettatore sarà fin da principio riempito di questa unità stilistica e si avvezzerà a poco a poco, fino a non badarci più affatto, all'armonioso artificio di un mondo, visto attraverso un vetro colorato; nel secondo, la battuta stessa per esser sorpresa in bocca al personaggio un po' a tradimento acquista, grazie alla sua veracità, una importanza di osservazione psicologica che stupisce e sveglia continuamente lo spettatore, e, direi quasi, un valore di segreta satira. Nel primo caso l'autore domina la battuta; nel secondo la battuta, così come è, si impone all'autore.

Fra queste due forme di scrittura drammatica, ce n'è una mediana, che chiamerei della *stilizzazione sotterranea;* in cui a prima vista il dialogo ha l'aria di essere impersonale, bor-

ghese e facile, e ogni battuta, presa in sè, non svela nessuna riposta volontà stilistica; ma alla fine, ciò nonostante, lo spettatore non potrà liberarsi da una generica e fluida impressione di unità. Ci sono certi musicisti, come Pizzetti, in cui lo stile è di questo genere.

Queste tre maniere di risolvere il dialogo sono poi le tre maniere di concepire, più largamente, il dramma. Perchè infatti troviamo il *dramma lirico*, in cui il drammaturgo è, senza dirlo, il misterioso e solo macchinista di tutto l'intrigo, l'unico cantore e ispiratore, che riempie di sè le altre figure, fino a dar loro una vita di seconda mano. Questo autore può rivelarsi, o mantenersi ipocritamente nascosto, spandendosi nei suoi personaggi e facendoli brillare, come il sole dà alle cose la veste illusoria dei colori.

Troviamo poi il *dramma di osservazione,* in cui l'autore naufraga dentro la fredda inconciliabilità dei suoi personaggi, e non crede che, nemmeno sul teatro, sia il caso di placarla nella sua espressione verbale, con la libertà che gli concede la convenzione dell'arte.

Troviamo finalmente i *lirici trattenuti,* che son come quei disegnatori sensibili e casti, che non osando e non volendo confidarsi troppo languidamente al calore di un carboncino arruffato in piccoli e sfumati triangoli d'ombre,

usano la penna ove la pagina segnata di linee povere trova calore e illuminazione.

■ ■

E queste mi paiono le tre divisioni insieme stilistiche e sostanziali, che si possono stabilire per mettere un po' d'ordine nella grande produzione drammatica della Francia moderna. Ai *lirici confessi* appartengono Claudel, Raynal, Ghéon. Agli *osservatori* Géraldy, Vildrac, Amiel. *Ai lirici trattenuti* Sarment, Bernard, Lenormand, Bouhélier, Romain.

Il primo che abbia trovato la strada del dramma moderno a espressione convenzionale è Paul Claudel. Egli può dirsi, in certo senso, il padre dei lirici confessi, e per questo, anche se non se ne sono accorti e se hanno risolto il dialogo altrimenti, Raynal e Ghéon (specialmente il Ghéon di « Le Pain ») da lui discendono.

Ma Claudel è una mescolanza ruvida di terra e di cielo, di grasso e di misticismo, di divino e di umano, di rozzo e di sublime. E nelle persone stesse, la parte religiosa e sublime si rafforza per quella sensuale e terrestre, giacchè, se spesso manca l'urto fra i personaggi del dramma, che grazie alla lirica finiscono per salvarsi ognuno sul suo binario e non incontrarsi ci ap-

pare, formidabile e sempre spalancata, la tragedia interna di questa doppia e inconciliabile umanità. Ma l'una e l'altra, cercando di sopraffarsi, si mettono in valore, come due lottatori tendono i muscoli. A questo si aggiunga il senso veramente tragico che è nello stile — crogiuolo duro, grosso e sovrano, in cui la materia deve essere sciolta e ricostruita continuamente — tanto che alle volte si ha come l'impressione che, sentendosi violare e struggere, essa si divincoli; mentre con stupefazione vediamo diventare enormi e immobili certe *nuances* fuggevoli di sentimenti che bisognerebbe appena suggerire. Lo stile a poco a poco s'addensa, s'ingrandisce, fino a prender la mano allo scrittore, e a ridurlo, come se fosse materia, suo schiavo. Da questa battaglia, certe pagine escono trafelate e sciupate, altre morte; ma l'insieme conserva quel senso di robusta pienezza che non ha niente a che fare con la Bibbia vera e propria, ma che riesce a chi sa sfruttare la Bibbia da un punto di vista moderno e per questo molto più chiaroveggente.

In Ghéon tutto Claudel è più semplificato. In Raynal poi è addirittura disciolto. Nel « Tombeau sous l'Arc de Triomphe », il ritmo si barcamena tra la poesia e la conversazione e per regolare e comprimere questa prosa che sgron-

da da tutte le parti, manca una forma. Le persone poi, avendo ormai preso quello zoccolo di terra e di umanità, su cui, in Claudel, il mistico simbolismo si piantava a formella, barcollano languidamente nella nebbia dei simboli puri, e si scolorano. Tolta loro la psicologia corrente, che salva i personaggi di Claudel da una retorica troppo palese, i caratteri, in Raynal, si vanno riempiendo a poco a poco del loro simbolo fino a essere stilizzati in una maniera quasi goldoniana, ma a rovescio. Perchè come Raynal stilizza un carattere, riempiendolo del suo simbolo, Goldoni stilizzava un carattere, allargando sino all'inverosimile una sua qualità parziale.

Bisogna osservare, d'altronde, come, per questi scrittori, la lirica qualche volta serva da scappatoia, rispetto a certi problemi psicologici troppo urgenti. Claudel stesso, costruttore di personaggi robusti, se la cava come un disegnatore che compisca le sue figure tra un arruffio di grossi segni, senza cercare direttamente la linea giusta, ma girandole intorno ampollosamente, e cogliendola, in mezzo a tanto lusso di anelli e di fregoni, un po' a caso. Perchè questi scrittori, quando imboccano certi canaloni, da cui non si saprebbe come uscire, cominciano a spargere inchiostro come le seppie, cercando di svignarsela sotto sotto. A quelle situazioni in cui

la chiara musica di una battuta diventa eccessivamente pericolosa, essi contrappongono una pagina di lirica, ove quell'incertezza è nascosta da un sapiente disordine.

■ ■

Il gruppo degli *osservatori* invece si è proibito questo trucco definitivamente.

Un Géraldy, un Vildrac o un Amiel, si trovano nudi in una stanza vuota, sì che i loro gesti, offerti allo spettacolo del pubblico come guizzi di pesci in acquario, devono essere definitivi e controllabili continuamente con la misura della vita comune. Questa misura è a disposizione di tutti, e non c'è nessuno che non sia sempre disposto a servirsene.

Ma questi drammaturghi, Vildrac in particolar modo, hanno saputo sfruttare la diamantina e impacciante chiarezza del loro teatro per un nuovo e più segreto effetto di stile.

La bellezza di un dramma come il « Paquebot Tenacity », il quale, da principio, lascia scontenti e pur pensierosi, è paragonabile a quella dell'aratro. La maggior parte della gente che va in campagna, non s'è mai accorta che l'aratro, per quell'equilibrio armonioso delle sole forze necessarie ad arare la terra, può essere un modello di grandiosa e scarna bellezza. Ma quello che, agli occhi illuminati, appare come il

segreto di questa bellezza, non è il vomere, il dentale, o la manecchia, considerati in sè, ma la composizione di questi strumenti rozzi in un insieme che è musicale, perchè non ci si trova nè sforzo nè parte superflua.

E' necessario ad ogni modo fare una distinzione fra due drammaturghi come Géraldy e Amiel e un drammaturgo come Vildrac. Perchè Géraldy e Amiel, più disinvolti forse sul palcoscenico, sanno nascondere questa nudità sotto un'amabile negligenza, per cui da principio sembra che si gingillino tra gustosi particolari d'ambiente, come per una soddisfazione di buoni fiorettatori; ma ci si accorge poi che sotto quei falsi indugi il dramma si sviluppa senza sciupare una battuta. Mentre Vildrac ostenta questa essenzialità con tanta compiacenza che ha l'aria di volerla sfruttare come per un nuovo effetto oratorio.

All'effetto oratorio della semplicità, s'accompagna una tecnica, contrapposta al mestiere del vecchio teatro, così simmetricamente, da diventare un nuovo mestiere. Il mestiere dell'antiteatro, e cioè la semplificazione piuttosto volontaria, che spontanea, dell'architettura. E qui si corre di nuovo un pericolo, *perchè la tecnica, di cui noi tutti siamo abituati a dire un gran male, come di qualcosa che si contrapponga alla poesia, non è poi che l'arte della composizione,*

e cioè l'arte di ordinare le scene in modo che l'insieme, anche quando è lungo, dia l'impressione d'esser breve. E' quindi uno degli elementi necessari a fare delle costruzioni drammatiche, che si reggano.

Ma Vildrac, in un ardore cristiano di rinunzia, ha voluto spogliare il suo dramma di tutto quello che avesse l'aria di interessare per il congegno, invece che per la sostanza.

Così, dato il soggetto popolaresco del suo dramma, che si svolge in una taverna di porto, notevole è l'assenza del colore. Pensiamo alla funzione che il pittoresco aveva nell'Arlésienne, per scegliere, tra il repertorio dell'Ottocento, un dramma a sfondo colorato. Qui si può dire anzi, che l'Arlésienne è del pittoresco coagulato nei personaggi, i quali ne sono come l'essenza, o la traduzione umana. Vildrac lascia correre. Direi forse che cerca di mettere in ombra quello sfondo, che gli offrirebbe delle risorse troppo facili. E questa non va messa soltanto tra le rinunzie formali, ma anche tra quelle sostanziali; perchè l'atmosfera e il paesaggio, come la lirica, possono servire a annegare certe situazioni psicologiche divenute insormontabili. Avrete notato, che le battute di paese arrivano di solito quando bisogna trovare una via di scampo o una diversione, e riuniscono due zone drammatiche, su

per giù come nei quadri i gruppi staccati sono ricomposti grazie alle architetture.

Se, per esempio, un Lenormand si fosse privato del paesaggio africano, per non parlare di tutti gli altri sfondi che colano dolcemente nei suoi paesaggi fino ad impregnarli, mi domando come se la sarebbe cavata. Lenormand, che per lo stile appartiene ai lirici trattenuti, è l'unico di questi in cui il colore abbia un'importanza drammatica. Ma qui non è più, come nell'Arlésienne, il pittoresco che trova la sua espressione in certi personaggi, ma sono i personaggi stessi, che a poco a poco scompaiono in seno all'atmosfera, la quale acquista la serietà di un protagonista. Trasportate il *Simoun* fuori dell'Africa e il dramma non avrà più scheletro, perchè quello sboccio di desideri carnali, maturato adagio, tra le ombre torpide di un *patio,* in tutti quegli esiliati consunti, è reso con effetti pittorici di sole, di caldura, di deserto, di paese, insomma, che l'autore sfrutta per spiegare al pubblico i sentimenti dei personaggi quasi attraverso un simbolismo decorativo. Il sole, il deserto, il caldo, sono come tanti cartellini che voglion dire: concupiscenze segrete. Il Deus ex Machina è poi l'Africa.

Ma la via di Lenormand, che può dirsi il re del morboso, non ha niente a che fare con quella degli altri lirici segreti, a cui l'ho riunito solo

per ragioni stilistiche. E qui occorre, grosso modo , semplificare la materia mettendo da una parte Bernard e Saint Georges de Bouhélier e dall'altra, ognuno per conto suo, Sarment et Jules Romain (non parlerò di Crommelynk, il quale, col giovane scrittore del *Nouveau Messie,* rappresenta francamente la nuova letteratura fiamminga, che a quella francese è riunita per la lingua, ma non per lo spirito).

I due primi scrittori si sono curvati a spiare drammi, i cui protagonisti sono sempre persone discrete. Se un Saint Georges de Bouhélier (parlo di lui specialmente come autore del *Carnaval des enfants*) o un Bernard si trovassero di fronte a un protagonista brutale, perfido o maleducato, dovrebbero rimanere impacciati, giacchè la loro arte, più che limitarsi ai piccoli soggetti, come osserva Tilgher, e questo io non credo, si limita alle persone bene educate, a quelle cioè che sanno ciò che si deve e non si deve dire, e in cui questa educazione è diventata così invadente, che, aggiungendosi a un pudore istintivo, tappa la voce dei personaggi, proprio quando sarebbe loro permessa una più indulgente espansione. Ma ciò non toglie che in questa forma di pudica rivelazione, in cui gli uomini non dicono mai più di quel che si costuma nella vita e talvolta anche meno, siano stati scritti dei drammi molto vasti. Basta pensare al *Printemps des*

Autres di Bernard. Bouhélier si compiace piuttosto di prendere un piccolo dramma familiare, che avvolge subito nelle brume di una languida e quasi maeterlinkiana poesia, fatta con delle ripetizioni un poco estatiche, e di immergerlo e inquadrarlo nella indifferenza della vita che continua a fluire. Invece di isolarlo, come fanno i drammaturghi, nel suo scenario, condensando in lui l'universo e quasi fermando, per quel tempo, la vita degli altri, Saint Georges de Bouhélier, che ha sempre presente la proporzione giusta del suo dramma, non dimentica di riempirlo di questa vita universale, per aggiungere, all'angoscia della vicenda, quella della sua piccolezza e inutilità. Qui l'atmosfera non è più un ufficio di comodo pittoresco, ma è parte essenziale del dramma.

Sarment invece ci presenta dei personaggi che sentono l'importanza di sè e della loro tragedia, e si guardano con una certa voluttà di soffrire, pensare e morire.

Questi personaggi, non si sa bene se si rendono conto di essere a teatro o se ricercano degli atteggiamenti decorativi per piacere disinteressato. Ma in essi c'è sempre una vena segreta di laforguismo, che ci è stata rivelata dal *Mariage d'Hamlet,* in cui un Amleto, che ha letto Shakespeare e Laforgue e si conserva con studiata disinvoltura sopra una linea assoluta-

mente letteraria, è la chiave del mistero di Jean e di Tiburce. Per questo io credo che le *Mariage d'Hamlet* abbia una grande importanza, dal punto di vista critico. Anche Jean e Tiburce hanno una linea da seguire e cercano di risolvere il loro dramma nel modo più armonioso e sorprendente, come se conoscessero già l' ultimo atto, e volessero morire *en beauté*. Dicono le battute d'effetto con eccessiva chiaroveggenza e le calcano un poco, per timore che passino inosservate e per far capire che si rendono conto del loro peso. E come troviamo un pazzo che sa di essere pazzo e si diverte a dirlo, con la ingenua gioia di far colpo negli uomini savi, così troviamo dei personaggi che si ricordano di avere una missione scenica, psicologica e sentimentale, e, d'un tratto, svelano attraverso le loro espansioni sorgive un lungo studio e il dramma si svolge delicatamente come un arabesco.

Isolato e un po' sibillino ci appare Jules Romain. Dall'*Armée dans la Ville* fino al *Mariage de M. Le Trouhadec,* troviamo la solita preoccupazione unanimista, che riempie anche i romanzi e le novelle di questo grande scrittore. Ma nell' ultima commedia, la comicità nutrita di grasse e rabelaisiane oscenità, che non apparivano in commedie come *Knoch* e *Amédée,* va diventando un problema letterario di curiosa

importanza. Perchè non si tratta di quella comicità istintiva, che illumina i romanzi e le novelle di Jules Romain, o di oscenità allegre, che si collochino armoniosamente in una burlesca tempesta di passioni rudimentali, ma di comicità, che ha l'aria di sottintendere qualche cosa, e di oscenità studiate, incastonate dopo gravi calcoli in mezzo a un intrigo in parte unanimista e in parte politico. Questo mi fa pensare a una specie di neo-molierismo e cioè di avveduto rifacimento della vecchia commedia, che corrisponde, nella tragedia, al neo-biblismo di Paul Claudel.

■ ■

Tirando le somme noi possiamo constatare in tutto il teatro moderno francese, come primo dato di fatto, la *semplificazione della tecnica.* Il dramma si regge sull'intrigo sentimentale, e tutti gli altri congegni che servivano a costruire lo scheletro di un'opera di teatro, spariscono.

Dal punto di vista sostanziale, mi pare che il secondo dato di fatto sia l'*approfondimento del carattere.* « Lo scopo a cui tende il teatro — scrive, nella prefazione al suo *Tristan et Iseult,* Saint Georges de Bouhélier — è la verità, in ciò che essa ha di più intimo, e per conseguenza, di meno dipendente dalle circostanze esterne. Noi dobbiamo dunque darci allo studio

del cuore umano, e non cercherei di scrivere per il teatro se l'uomo, con tutte le sue passioni, non dovesse esserne il centro ».

Goldoni cercava un effetto direi quasi decorativo nella stilizzazione dei caratteri, che si rispondevano in una stessa commedia come gli strumenti di un'orchestra; e il teatro francese contemporaneo, più che del verismo, cerca un altro effetto decorativo, nella scomposizione dei caratteri e quindi nell'approfondimento della loro natura.

Quello che scrive Tilgher, parlando della scomparsa del tipo, considerato come « ciò che in ciascuno di noi c'è di identico e di permanente » è dunque giusto, se inteso, non come la condanna della psicologia, ma come la sua rivalutazione.

Su questa terra comune ogni drammaturgo ha edificato il suo teatro, ed è veramente cosa rallegrante guardare questa folla di buoni scrittori, che poche generazioni hanno saputo darci, e che lo spirito ordinato della Francia ha diviso e raggruppato in teatri, come il Vieux Colombier et la Chimère, in case editrici e riviste, dandoci un esempio di coordinata e musicale civiltà letteraria.

Firenze, giugno 1927.

NOTE SU ROMEO E GIULIETTA

ATTO I — SCENA I. — *In una piazza di Verona i servi dei Montecchi sparlano dei Capuleti. Arrivano i servi dei Capuleti. Rissa fra i servi. Entra Benvoglio, nipote dei Montecchi, che tenta quetarli, e Tebaldo nipote dei Capuleti che non solo li aizza, ma sfida Benvoglio. Rissa generale. Entrano Montecchi e Capuleti marito e moglie che aizzano ancor più la zuffa. Arriva il Principe, che ordina di cessare. I servi se ne vanno da un lato, il principe dall'altro. Restano Benvoglio e il padre Montecchi. Questi si lagna con Benvoglio della melanconia in cui è caduto Romeo. Arriva Romeo che confessa a Benvoglio che è innamorato non corrisposto di Rosalina. Benvoglio gli consiglia di cercare un'altra innamorata.*

Tutta la rissa, un po' di cartapesta, non è menomamente spiegata. Non è possibile che dei servi si ammazzino così senza ragione, a meno che la guerra durasse da moltissimi anni sempre inasprendosi. Ma qui non ci sono state che tre risse. E cinque minuti dopo il servo dei Capuleti non riconoscerà nemmeno Romeo.

Buona l'entrata di Romeo con: « Is the day so young? »

Un po' più giù, buona la tirata sull'amore preceduta da: « Where shall we dine? » e finita con « Dost thou not laugh? » due frasi comuni che la rendono umana e reale — quindi più impressionante. Non buona la parola di Benvoglio: « No, coz... » invece che la parola intera.

SCENA IV e V — *Mercutio (parente del principe e amico di Romeo) Benvoglio, Romeo e parecchi loro amici tutti mascherati discutono se andare o no alla festa dei Capuleti. Decidono alla fine di andarvi e trascinano con loro Romeo. In casa Capuleti Tebaldo riconosce Romeo e vorrebbe cacciarlo via. Il padre Capuleto dichiara che Romeo è un gentiluomo e intende lasciarlo. Scena deliziosa fra Romeo e Giulietta. Giulietta bacia Romeo come pellegrino e Romeo bacia Giulietta.*

Bella la tirata di Mercutio sul carro della fata: « She is the fairies midwife... » ma nel complesso questa è una scena assolutamente inutile (trova le scene inutili nella Mandragola!) Che stato d'animo nuovo introduce? Se si deve parlare di stato d'animo, perchè l'azione è nulla e vedendo Romeo dentro la sala ci si poteva benissimo immaginare che era entrato. Perchè aggiungere tutta una scena per fargli ripetere che « being but heavy » non vuol ballare?

Mi piace il discorso del vecchio Capuleto: « It seems she hangs upon the cheek of night like a rich jewel in an Ethiop's ear... » Seicentismo. La scena è però di una incoerenza straordinaria!

1° Romeo domanda a un servitore quale è Giulietta e il servitore gli risponde che non sa!! Fantastico!

2° Come mai Romeo osa venire tranquillamente in casa Capuleti sapendo d'essere conosciuto (perchè in una città così piccola non era possibile nascondersi), dopo tutto quello che succedeva per la strada?

Come mai tutti lo riconoscono salvo la nutrice e Giulietta? *Tutti,* perchè Giulietta: « Go, ask his name... » Nurse: « His name is Romeo... »

Per saperlo così presto bisognava che tutti lo sapessero. E nessuno dice niente?

Come fa a baciare in pubblico, lui Romeo, una fanciulla che non l'aveva mai visto prima, ed era un tal modello di candore?

Come mai Giulietta si è lasciata baciare?

ATTO II — SCENA I — *Romeo scala un muro per entrare nel giardino di Giulietta. Benvoglio e Mercutio che lo seguono lo chiamano invano.*

Bello il discorso di Mercutio: « Now will he sit under a medlar tree... »

Anche qui scena assolutamente inutile. Non c'era bisogno di fargli scavalcare il muro anche dal di fuori. Tanto più che questa scena è una ripetizione della prima, anche con le stesse frasi, « la benda d'amore », ecc. e con le stesse persone, più o meno.

SCENA II — *Romeo e Giulietta alla finestra si dichiarano l'un l'altro il loro amore.*

La prima tirata di Romeo a Giulietta alla finestra è elegante ma è grottesca quella risposta inconscia di Giulietta: « Ay me! » a cui Romeo controrisponde: « She speaks; o! speak again... » e continua con un lungo discorso tutto ispirato a quel « Ay me! ». La paragona tra l'altro a un angelo il quale « sails upon the bosom of the air », paragone mobilissimo che non si addice a una Giulietta immobile alla finestra.

Mi piace molto la tirata di Giulietta, sul « nome » il quale non è la persona. « What's in a name? that which we call a rose By any other name fould smell as sweet. » Ma è assolutamente ridicolo che questo discorso sia detto « tra sè » e che ci sia proprio Romeo a sentirlo. Perchè non glielo fa dire a Romeo direttamente? Cos'è questo pensar forte che alle volte si sente e alle volte no?

E poi la scena, come intercalamento di un dialogo perduto nella confusione, è fatta ben

male. Doveva essere un po' come *Les comices agricoles* della Bovary. Ma qui la folla non si sente, non esiste. La festa è macabra, senza contarne l'eccezionale brevità. Grottesco dei due « pendant », Romeo e Giulietta colpo di fulmine.

E poi perchè presentare Romeo in principio come innamorato alla follia di un'altra persona, per farlo cambiare così rapidamente e con la stessa violenza poi? E' la miglior maniera di persuadere che gli amori di Romeo non sono seri.

Nell' atto c' è poi un scena di troppo. A me non piace quel polverizzamento di quadri. Il teatro è una sintesi che deve presentare di scorcio e tutte insieme molte situazioni; se si rompono e si raccontano analiticamente diventa un romanzo dialogato, un poema, ma non un dramma.

Così quella mescolanza di prosa e poesia, benchè a me non piaccia, potrebbe andare se si alternassero secondo le situazioni, diremo poetiche e prosastiche. E ancora, ci sono?... Ma Shakespeare dà il verso ai titolati e la prosa ai proletari, cosicchè vuol quasi dire che i titolati o i re parlano un linguaggio diverso; e così il verso, invece di essere una forma convenzionale, diventa un' espressione del pensiero con

pretese realistiche — almeno quanto la prosa, e questa è la migliore maniera di farne sentire l'artificiosità. Nel teatro, che è tutto convenzione, non ci vogliono mescolanze; perchè un briciolo di vero può far subito capire tutto il falso che gli sta attorno.

La scena poi fra Romeo e Giulietta si svolge molto poeticamente. Deliziosa sarebbe la tirata di Giulietta se non ci fosse quell'esordio orripilante: « Thou know'st the mask of night is on my face; Else would a maidan blush me vaint my cheek ». Perchè questa pretenziosa avvertenza di vergine inacidita, quando poi Giulietta si manifesta così divinamente fuori da tutte le regole e i trucchi di amore e di pudore, manifestando la pienezza della sua passione appunto col candore ingenuo della confessione immediata? E perchè a quella tirata così semplice e commovente Romeo risponde con quel giuramento da attore tragico di provincia? « By yonder blessed moon I swear that.... » Romeo finora non aveva dato prova di cattivo gusto! Giulietta è sempre molto più in tono. Romeo cerca tutti i momenti di piazzare la sua frase di grande attore di provincia: « If my heart's dear love... ecc. » e Giulietta gliela interrompe prudentemente a metà. Poi, siccome Giulietta ha squisitamente il senso delle scene finite vuol mandar via l'amante quando capisce che non

bisogna farla tanto lunga (se no, la sua, che sente « too like the lighting » perde prestigio e si banalizza continuando). Ma Romeo naturalmente non capisce e si crede in dovere di far la sua brava parte di amante esclamando: « così presto, ecc. ».

Nell'insieme questa è una bella scena sapientemente interrotta da richiami della nutrice e altre piccole emozioni spicciole, tutte in sordina, benchè con discorsi troppo torniti. Giulietta è perfetta, Romeo un piccolo disastro, tenendo conto che Shakespeare lo voleva fare un giovane originale e intelligente. Qui ha sempre l'aria di recitare una parte e di voler strappare l'applauso. Perdoniamo volontieri a Shakespeare l'irrealità di queste dichiarazioni di amore fatte con tanta fortuna per Romeo. Troppa! Troppa! Non la merita un giorno dopo avere appena visto questa quattordicenne, ma certo assai precoce fanciulla.

Versi dolcissimi.

SCENA III — *Dal frate Lorenzo.* Romeo gli racconta le sue avventure. Il frate che crede Romeo ancora innamorato di Rosalina ha tutte le ragioni di fare una tirata contro l'incostanza degli uomini. Ma, ripeto, ha un brutto effetto questa esagerazione di sentimenti opposti in Romeo: dà l'impressione che ci si trovi dinanzi

a un attore, al solito, e non davanti a un Romeo. Frate Lorenzo è un tipo fatto bene.

SCENA IV — *Nella strada.* Benvoglio e Mercutio scherzano sull'amore di Romeo per Rosalina e si lagnano con Romeo che li abbia abbandonati la notte precedente. La tirata di Mercutio « Flesh, flesh, how art thou fishified » che orrore! Arriva la nutrice che cerca Romeo per dirgli che Giulietta è innamorata di lui. Ma come? La nutrice, dopo aver riconosciuto Romeo alla festa — lei, che certamente doveva conoscerlo anche altrove — va da Romeo a domandargli dov'è Romeo, senza riconoscerlo? La nutrice viene per fare un commissione, dichiara che prima di farla vuole assicurazioni, non le aspetta, fa dichiarazioni di fiducia, e poi si dimentica lei di far la commissione e Romeo di domandarle perchè è venuta. Romeo dà appuntamento a Giulietta la sera stessa nella cella di frate Lorenzo per sposarla.

In questa scena si vede come Shakespeare scrivesse in prosa quando era stufo di scrivere in versi, senz'altra ragione. Perchè non è spiegabile come il discorso fra Romeo e la nutrice sia metà in versi e metà in prosa.

SCENA V — *Nel giardino dei Capuleti.* Giulietta sospira e attende il ritorno della nutrice.

Questa dopo lunghi discorsi dice che Romeo l'aspetta la sera dal frate per farla sua sposa. Buono il discorso fra Giulietta e la nutrice, vivace, anche se un po' esagerato.

SCENA VI — *Nella cella di frate Lorenzo che si prepara a sposarli.* Gli stessi caratteri che nella scena d'amore. Romeo anche quando si sposa, è ciarlone e attore di provincia, Giulietta di buon gusto e semplice. Infatti Giulietta risponde a un enfatico discorso fuori posto di Romeo: « Ah Giuliet, is the measure of thy joy.... » con queste parole:

> Conceit, more rich in matter than in words
> Brags of his substance, not of ornament
> They are but beggars that can count their worth,
> But my love is grown to such excess
> I cannot sum up half my sum of wealth. »

In questo atto si è dunque sbalestrati di qui e di là in modo inquietante. Seguiamo tutte le vicende di tutti i personaggi in quella mattinata, *senza che ce ne venga graziata una.* Un quadro con folla e senza uno scorcio o una prospettiva: tutti ci sono al completo — tendenza antiteatrale. Noi vediamo nello stesso atto due volte Romeo coi due amici, due volte Romeo con Giulietta, due volte Romeo col frate. Che viaggi! Si ha dunque un'impressione di caos spaventoso; perchè se si vuol dir tutto si scrive un

romanzo, o in un atto come questo si ritaglia tutto un dramma. Quando si pensa che al principio G. e R. si parlano lungamente per la prima volta e alla fine sono già sposi, con una separazione, un altro appuntamento di mezzo, e tutto questo è in un atto, e senza uno scorcio! Si può anche osservare che aggiungendoci qualche spiegazione per il pubblico sulle lotte fra Capuleti e Montecchi, tutto il primo atto si potrebbe saltare senza che il dramma ne soffra. E questo, per Dio, non è un complimento, per un dramma. Il quale è un complesso di tante belle scene staccate e appiccicate insieme un po' alla carlona, ma non un'unità ben meditata.

ATTO III — SCENA I — *Nella piazza pubblica. Benvoglio e Mercutio discorrono coi loro uomini. Arriva Tebaldo che cerca di stuzzicare i due per venire alle mani. Mercutio gli risponde salato. Tebaldo sfodera la spada e dà un colpo mortale a Mercutio. Romeo piange su Giulietta che gli ha tolto il coraggio di aiutare l'amico... e all'annuncio che Mercutio è spirato sfodera a sua volta la spada e uccide Tebaldo. Entra il Principe con padre e madre Capuleti e decreta che Romeo sia immediatamente bandito da Verona.*

La scena è in certo senso troppo simile alla prima scena del primo atto, la quale (avendo

solo uno scopo esplicativo, far capire al pubblico l'odio delle due famiglie), avrebbe potuto essere soppressa a beneficio di questa, che, nuova e prima, riuscirebbe molto più efficace. Ma questo ha poca importanza. Qui Romeo è di nuovo in tono.

SCENA II — *Giulietta sola in casa attende la nutrice che ha mandato in piazza.* Il monologo di Giulietta ansiosa e sola è supremamente delizioso. Arriva la nutrice che fa racconti confusi e tutta la scena sarebbe bellissima se in principio la nutrice non esagerasse un po' nel prolungare l'equivoco facendo credere a Giulietta che è Romeo l'ucciso. Ma sono piccoli nei. Anche qui però, si poteva sopprimere la prima scena e raccontare in due parole il fatto avvenuto. Non sarebbe stato più bello cominciare con questa scena?

SCENA III — *Nella cella di frate Lorenzo.* Romeo si dispera. Arriva la nutrice con un anello che manda Giulietta dando notizia del suo dolore.

> « Hang up philosophy!
> « Unless philosophy can make a Juliet,
> Displant a town, reverse a prince's doom
> It helps not, it prevails not to talk no more. »

Questa è buona. Qui Romeo riprende la sua disperazione da attore tragico di provincia. Ha l'aria di immaginarsi che ci sia Giulietta a sentirlo. Perchè rifiuta di ascoltare il consiglio del frate e gli tappa la bocca con così lunghe lamentele? Forsennato! Dovrebbe essere accasciato, muto, e bere un consiglio con voluttà, chiederne anzi sragionatamente. Questo stato d'animo di disperazione tumultuosa — benchè non istrionica — è quello naturale per Giulietta, quando improvvisamente ha la doppia notizia. Ma è assurda in Romeo, dopo tanto tempo di riflessione e così istrionicamente espressa!

Il miglior ritratto di Romeo è fatto dal frate, il quale è veramente una persona saggia e un personaggio simpatico. « Art thou a man? Thy form cries out, thou art; thy tears are womanish, thy wild acts denote the unresonable fury of a beast. »

SCENA IV — *In casa Capuleti. Dialogo tra i Capuleti e Paride, che chiede se Giulietta l'ha accettato come fidanzato. I Capuleti fissano il giorno delle nozze per il giovedì seguente.* E' scritta per far vedere che vogliono sposare Giulietta a Paride. Ma prima di tutto si sapeva già, poi non c'era bisogno di una scena apposta per questo. Scena, dunque, completamente inutile.

SCENA V — *Nella stanza di Giulietta.* Romeo viene a far gli ultimi addii. Canzone dell'allodola. Bellissima. Peccato che ce n'è già un'altra un po' parallela. Segue la conversazione con la madre che è mostruosa. La madre propone a Giulietta con la massima calma di fare il veleno, e che penserà lei a darlo a Romeo. Chè si tengono di questi discorsi a una quattordicenne fanciulla? E il padre che la piglia in giro così brutalmente perchè « piange Tebaldo » paragonandola a una nave che naufraga nel mare delle lagrime? Il pessimo abbominevole traduttore Rusconi, nonostante la sua cretineria si è sentito profondamente scosso, e vi ha giudiziosamente opposto questa nota prudentissima: « Sentivo, traducendole, tutto il cattivo gusto di queste comparazioni, che, essendomi fatto un debito di rendere il più fedelmente (?!) che per me si potesse Shakespeare, non volli alterare ». Il genio, d'altra parte, osservò Hugo, è necessariamente ineguale, nè vi sono alte montagne senza profondi precipizi.

E con ugual ragionevolezza aggiunge poi: « ho omesso alcune delle fortissime apostrofi che il Capuleto dirige in questa scena a sua figlia ». Le quali sono: « out you green-sickness carrion! Out, you baggaged carrion! Out, you baggage! You tallow face! » Mai visto un padre amoroso e solo ben educato rivolgere que-

ste ingiurie a sua figlia in una discussione così delicata.

Ed è assurdo che la madre abbandoni la figlia con così secche parole. Invece il voltafaccia della nutrice è intelligente. La madre è finora il personaggio più debole.

Questo atto è migliore del secondo. Perchè è formato di tre blocchi completi e non così caoticamente composti come i precedenti. Il primo, però, quello della battaglia, si poteva completamente sopprimere. Il carattere di Giulietta vi è svolto sempre bene. Romeo è diventato un po' serio, ora che la sventura lo perseguita, per la prima volta, sul serio.

ATTO IV — SCENA I — *Di nuovo nella cella di frate Lorenzo. Paride viene a dire al frate che si prepari a sposarlo giovedì con Giulietta. Entra Giulietta con la nutrice, confessa al frate la sua disperazione, la sua deliberazione di uccidersi. Il frate le consiglia di fingere di accettare il matrimonio — lui le darà una fiala, e bevendone il contenuto Giulietta sembrerà morta, e come morta sarà portata alla tomba di famiglia. Egli veglierà al seguito.* Giulietta si porta bene. Il frate anche.

SCENA II — *In casa Capuleti. Giulietta segue il consiglio del frate.*

Ma non c'era bisogno di scrivere una scena apposta per far vedere che Giulietta, obbedendo ai consigli del frate, fingerà di accettare il matrimonio. Lo aveva già detto: vedi scena IV del III atto, e scena IV del IV atto.

SCENA III — Grande monologo di Giulietta sola, prima di bere il sonnifero, veramente drammatico. Ma perchè romperlo con la

SCENA IV — fra Capuleto e servitori e la nutrice che vegliano ai preparativi delle nozze.

SCENA V — *Capuleto coi servitori prepara la sala per le nozze.*

Non è solo inutile, ma disturba il filo della tragedia e la inzeppa. Chè bisognava proprio far vedere Capuleto che mette i piatti in tavola, e i suoi servi che dicon delle scempiaggini? Si potrà dire che c'è per il contrasto. D'accordo, ma come si può sospendere la scena di Giulietta, bruscamente, spiattellare due freddure di cattiva lega, poi riprenderla nella scena VI. Bisognava finire con la V, o continuare. Qui la tirata della nutrice che trova Giulietta morta è molto buona. Crescendo di inquietudini che vuol autocalmare con pensieri allegri o volgari. Non vuol rendersi conto della morte che all'ultimo, benchè ne abbia presto avuto il sospetto. E mi-

tiga subito dinanzi a sè e agli altri questo tremendo pensiero gridando (appena ha gridato « è morta »). « Portate dell'acquavite » che è come dire: è ancora viva. (L'acquavite è per Shakespeare la panacea di tutti i mali.) La scena dei parenti sul corpo di Giulietta morta è grottesca. In fondo è antiartistico mettere sul teatro questo momento di dolore, perchè nella realtà non si manifesta che in modo inimitabile — perchè non pensato — e qualunque rappresentazione è troppo forte di parole e troppo debole di risonanza, peccando insieme per eccesso e per difetto. Qui dà infatti un'impressione di falso atroce, aumentata dalla simmetria delle esclamazioni che vanno per tre, e dalle parole della nutrice che intensifica quelle della madre e ha quasi l'aria di farne una caricatura. Così:

Nutrice: « She's dead, deceas'd, she's dead: alack the day! »

La madre: « Alack the day! She's dead, she's dead, she's dead. »

. . . . . .

La madre: « Accurs'd, unhappy, wretched, hateful day. »

. . . . . .

Nutrice: « O woe! O woful, woful, woful day! »

. . . . . .

Nutrice: « O day! O day! O day! O hateful day! »

. . . . . .

Paride: « Beguil'd, divorced, wronged, spited, slain! »

. . . . . .

Paride: « O love! O life! - not life, but love in death! »

Capuleti: « Despis'd, distressed, hated, martyr'd, kill'd! »

Quando poi entra Pietro che vuole dai musicisti una musica allegra il contrasto diventa sconcertante. Qui c'era la stoffa per una bella scena. Ma invece è fatta in modo incomprensibile. Pietro domanda una musica allegra perchè ha il cuore pieno di dolore; (è del resto già strano che la domandi, in una situazione così delicata), ma poi si mette a dir le solite spiritosaggini con l'aria più indifferente del mondo. Allora non è pieno di dolore. Sarebbe stato bello far vedere l'indifferenza della gente, ma non l'oltraggio dei servi al dolore comune, ficcato lì dopo un'affermazione di tristezza che disorienta. Che cosa ha voluto dire qui? Pietro è triste o allegro?

Questo atto, come composizione, salvo due scene assolutamente inutili, anzi dannose, fila abbastanza bene.

ATTO V — SCENA I — *Nella strada a Mantova. Tirata di Romeo che ha presagi felici. Ma il servo Balthazar viene a dirgli che Giulietta è morta ed è stata trasportata nella tomba di famiglia. Romeo si dispera e va da un farmacista a cui chiede una droga che faccia morire immantinenti. Vuol volare a Verona e uccidersi sulla tomba di Giulietta.*

Se prima il dolore dei parenti era grottescamente espresso per la ritmata esagerazione, quello di Romeo è invece troppo poco manifestato: con la massima calma ordina i cavalli e dichiara che morirà e si domanda: « Come? » Non c'è nessun trapasso, nessuna gradazione di sentimenti e di espressioni. Non si cura di accertare la notizia, di domandare com'è morta, che cosa è successo. Niente, neanche una parola. E quella fulminante decisione di suicidio! Non così si passa all'idea della decisione definitiva. La descrizione della farmacia è di genio.

SCENA II — *Da Frate Lorenzo. Viene Frate Giovanni a confessargli che non ha potuto fare la commissione a Romeo.*

Sbagliato. Perchè scrivere una scena per spiegare la non lettera del frate a Romeo? L'incertezza è molto più drammatica. Queste due scene avrebbero potuto esser tolte e essere espresse di scorcio tutte nella Scena III.

SCENA III — *Nella tomba di famiglia dei Capuleti. Paride viene vestito da pellegrino a portare lagrime e fiori a Giulietta. Arriva Romeo che lo insulta. I due si azzuffano, e Romeo ammazza Paride, che non riconosce. Poi avendolo riconosciuto lo corica accanto a Giulietta e gli rende gli onori, poi beve la fiala e muore anche lui baciando Giulietta. Arriva il frate e trova i due giovani morti... mentre Giulietta si sveglia. Il frate la scongiura di venir via con lui, e poichè lei non vuole se ne va lui. Giulietta allora si pugnala e muore.*

Quell'incontro tra Paride e Romeo sulla tomba è di cattivo gusto, tanto più che quando il frate entra dentro e trova un morto qua, un morto là, una viva nella tomba, fa quasi un po' ridere. E come mai il frate, così sant'uomo, è preso da una paura birbona e pianta Giulietta fra i due morti nella sua tomba, vedendo bene che si vuol uccidere? Questo è un errore, dato il carattere del frate, colossale. Ma è fatto perchè Giulietta possa suicidarsi in pace. Ci sono anche delle coincidenze e dell'ordine sfortunato troppo secondo la regola. Paride arriva proprio quando arriva Romeo apposta per farsi ammazzare. Romeo si uccide proprio un secondo prima che entri il frate; e Giulietta si sveglia giusto un minuto dopo che Romeo è morto e il frate è venuto. Non mi pare che nell'insieme riesca

a commuovere. La pacificazione dei Capuleti e Montecchi sui morti amati è bella, la chiusa è nobile. Ma si è dovuto per questo far raccontare di nuovo tutta la storia dal frate, il che, in un momento di così patetica tensione, è fatto apposta per raffreddare, perchè nessun dettaglio riesce nuovo. E' poi costretto a far fare delle seconde manifestazioni di dolore ai parenti, sulla rimorte di Giulietta, il che è troppo. Ci sono delle esclamazioni, come questa, sovranamente ridicole: « Sovereign, here lies the County Paris slain; and Romeo dead, ad Juliet, dead before; warm and new killed. »

Questo atto poteva benissimo ridursi alla terza scena.

Il metodo di Shakespeare è questo: mettere in film un dramma. Secondo le già esposte teorie di sintesi su cui il teatro è fondato, il Romeo e Giulietta si poteva ridurre a 3 o 4 atti pieni, che contenessero tutte le scene minori di scorcio o indirettamente. Così nel quarto atto avrebbe messo la scena della morte di Giulietta con antecedenti e conseguenti, tutti relativi a quella scena. Ma invece un direttore di cinematografo che avrebbe fatto? L'avrebbe presentata mentre tornava dal frate, mentre parlava coi parenti fingendo di accettare il matrimonio, l'avrebbe fatta salire in camera e bere

il veleno, e intanto in un altro quadro si sarebbe visto il buon Capuleto che metteva i piatti in tavola, e i servi tutti affaccendati. Poi avrebbe fatto venire la nutrice a trovar Giulietta morta, grida, chiamate, accorrere di parenti, scene di disperazione, quadro dell'indifferenza dei servi, ecc. Su per giù quello che ha fatto Shakespeare. Il suo metodo drammatico, per una geniale anticipazione concessa solo a pochi giganti, è quello per il cinematografo, e i suoi drammi sono meravigliose didascalie di film.

Il genio poetico c'è. Io credo che se Shakespeare fosse vissuto in un ambiente meno barbaro, con un pubblico più fine, e avesse curato di più le sue tragedie, avrebbe potuto far dei capolavori veramente straordinari. Ma così non si può chiamare capolavoro drammatico un insieme di bellissimi squarci lirici gettati alla rinfusa uno sull'altro. Sono perle, è vero, ma le perle senza il filo non fanno una collana. Empiono una scatola e ornano la signora proprietaria meno di perle false unite sapientemente da un filo.

Dal libretto di Leo, Novembre 1922.

ARTE CLASSICA
E ARTE DECADENTE

ARTE CLASSICA E ARTE DECADENTE

Noi viviamo in tempi in cui la confusione dell'arte non è minore della confusione politica, vale a dire ha raggiunto il suo ultimo stadio, è come un tisico di terzo grado.

La prima cosa che ci colpisce quando osserviamo con occhio imparziale gli scontorcimenti di questa moribonda arte moderna, è la *scomparsa* dei limiti fra le diverse arti particolari. Non soltanto, per esempio, nella letteratura — in cui i romanzieri fanno del teatro come se fosse un romanzo, i poeti scrivono romanzi come prima componevano liriche, e ci sono dei

filosofi che canonizzano in sistemi queste aberrazioni — ma in un campo più vasto possiamo vedere la pittura che si insinua pian piano fra le note musicali e la poesia che vuol sostituirsi alla pittura, la quale ha spesso la pretesa di essere poesia.

Il Caylus che Lessing prende in giro nel Laocoonte giudicava un poeta buono o cattivo secondo che dalle sue opere si potevano trarre molti o pochi quadri pittorici. Noi non siamo ben lontani da questo principio.

Ci sono molti scrittori, che senza formulare una teoria spendono tutta la loro attività *descrivendo* con la penna come pittori raffigurerebbero coi pennelli.

Il Lessing pone con molto acume i limiti fra le due arti, scegliendo due episodi dell' Iliade: Pandaro che scaglia la freccia e Il consenso degli Dei. E dice: « Sebbene ambedue gli argomenti, essendo visibili, si prestino ugualmente alla pittura propriamente detta, c'è nondimeno fra loro questa differenza sostanziale, che il primo è un'azione visibile progressiva, le cui varie parti si succedono a poco a poco in un periodo di tempo; il secondo invece è un'azione visibile permanente, le cui varie parti si svolgono l'una accanto all'altra nello spazio. Ora, se la pittura, pei suoi caratteri e pei suoi mezzi

d' imitazione che può unire soltanto nello spazio, deve in tutto rinunziare al tempo, le azioni progressive, in quanto progressive, non appartengono ai suoi argomenti, ma essa deve accontentarsi delle azioni coesistenti e di soli corpi che facciano supporre dai loro atteggiamenti un'azione ». Questi limiti, che mi paiono definiti molto ragionevolmente, non sono mai stati meno osservati. Ne dovremo riparlare un po' più in là con maggiore diffusione.

Ma un altro difetto grave della nostra epoca è l'assoluta mancanza di una regola per giudicare il bello e il brutto. I principî su cui si basa l'estetica moderna variano coi quarti della luna. E sono tutti ferocemente assoluti e particolari, con la pretesa di essere universali. La stessa opera è giudicata bella con un metro, e brutta con un altro metro. E questa civiltà, che per misurare le stoffe è riuscita a stabilire il sistema metrico decimale unico per tutto il mondo, al posto delle innumerevoli misure del tempo antico, è anche riuscita a stabilire innumerevoli misure, al posto dell'antico e unico metro, quando si trattava del bello e del brutto.

■ ■

Ho udito taluni, senza capirli, sostenere che un artista è isolato nel suo mondo, e

che non rappresenta una continuazione, uno sviluppo (o una reazione, e anche qui c'è parentela) di tendenze anteriori, ma un'isola a sè, separata dalle altre infinite, uno di quei punti geometrici, isolato dagli altri punti per quella soluzione di continuità, che impediva ad Achille di raggiungere la tartaruga, e permette a una freccia di essere nello stesso tempo in riposo ed in moto.

Da questo postulato risulta chiara l'origine della nostra «storia dell'arte», immaginata come un museo, di cui lo storico è il direttore. Questa scuola si fonda tutta sulle teorie Morelliane, per le quali non importa conoscere nè l'epoca in cui fiorì l'artista, nè la sua mentalità, nè il suo spirito; non bisogna cercare la luce scaturita da tutte le sue opere osservate tutte insieme, ma bisogna « aderire » all'opera d'arte, come a qualche cosa di assoluto, di aereolitico, capitato giù dall' infinito senza ritrovabile paternità. Perchè, come non v'ha una linea che unisce gli artisti attraverso ai secoli, così non v'ha nemmeno — logicamente — una linea che unisca le opere varie di un artista dalla giovinezza al tramonto. L'opera di un artista è dunque una moltitudine di unità discrete, che stanno l'una all'altra come i sopracitati punti di Zenone eleatico; la storia dell'arte non è che la

critica (o *adesione)* alle successive discrete unità artistiche, ordinate come in un immenso catalogo. E gli storici, dopo questo gigantesco polverizzamento, si divertono a raccogliere e a incorniciare tutti i granelli di polvere, ingenuamente inginocchiati a contare nella infinità del Sahara...

Ma qui si cade in una contraddizione. Come si fa a parlare di « personalità » di un artista, se si deve soltanto « aderire » all'opera d'arte, individuata e avulsa dal suo creatore ? Per ritrovare una « personalità » artistica, bisogna fare quel lavoro di sintesi che riunisce tutte le opere insieme, trovare un filo, dei punti di contatto, delle trasformazioni, delle evoluzioni, e da queste comparazioni fra le varie opere di un autore, e anche fra le opere di un autore e quelle degli altri, scoprire i caratteri comuni di tutte le unità e il fondo sostanziale di chi le ha create. Allora le opere non sono più separate, ed è costrutto il ponte che unisce l' isola all' isola.

Non basta: considerando un artista rispetto al suo secolo, come un'opera rispetto a tutta l'attività del suo creatore, anche la storia dell'arte di quel secolo, trovandosi dinanzi a tanti artisti, cioè a tante unità, dovrà riunirli insieme, come riunì già le varie opere di uno solo. Allora nuovi ponti sono creati anche in questo più vasto arcipelago.

E pure, nonostante i sofismi più o meno logicamente dimostrati che qui osiamo confutare, nessuno può negare l'esistenza di una linea e di uno sviluppo della storia dell'arte, per cui, gradualmente e passo per passo possiamo seguire la trasformazione di una tavola, dai Bizantini della seconda fioritura, a Giotto, ai quattrocentisti, alla Rinascenza di Raffaello, in modo che Raffaello risulta l'ultimo erede di tante così diverse generazioni. Sarà forse dell'evoluzionismo: io non so bene che cosa s' intenda con questa parola, in arte. Certo è una trasformazione continua che dirige l'arte verso la perfezione o verso il caos. Ma i critici vollero salvare le teorie, affermando che in arte conta soltanto lo spirito, e che l'esperienza e la tecnica non hanno valore; onde una tavola bizantineggiante del '200 potrebbe essere « bella » come una tavola di Leonardo. E' anche questa una teoria talmente penetrata nella folla stessa dei dilettanti, che si può chiamare « stato d'animo », e tutti l'adoprano a troncare ogni discorso d'arte, nel quale càpiti di formulare un giudizio.

Eppure (vien di rispondere) voi non potete affermare che la tavola bizantina sia « bella » come quella di Leonardo, perchè la qualifica « bella » è stata da voi stessi convenientemente sotterrata. Per voi, il bello e il brutto non de-

vono esistere più. Conta soltanto lo spirito dell'opera. Ma chi riesce a misurar lo spirito ? Con che diritto riusciamo a dire che lo spirito della tavola bizantineggiante è... — non trovo l'aggettivo — « bello » ? No: « uguale » a quello di Leonardo ? Che s' intende dire per « uguale » ? Siamo costretti a servirci di formule senza senso, per non adoperare l'aggettivo « *bello* ». *Infatti, lo « spirito », di cui si discorre, si rivela in forma misurabile e giudicabile, solo esprimendosi nella forma.* Consideriamo qui soltanto le arti plastiche. Come si può distinguere lo *spirito* dell'opera dalla forma che l'esprime? Come si può dire che lo *spirito* è geniale e la *forma* imperfetta? Che differenza c'è fra anima e stile? Ma con questo sistema potremmo giudicare qualsiasi *crosta* (come suol dirsi) un capolavoro. Potremo, tutt'al più, asserire in certi casi, com'è quello di Giotto, che la perfezione negli elementi espressivi, ad esempio, è stata pienamente raggiunta; che però altri elementi hanno conservato la rudezza dei tempi, e che egli l'avrebbe certo affinata se fosse vissuto qualche secolo più tardi.

Ho toccato un tasto delicato. Ma voglio porre sùbito in chiaro che con questo non intendo affatto diminuire il genio di Giotto.

Giotto, fenomeno quasi unico nella storia della pittura, ha creato dei maravigliosi capolavori — ma secondo alcuni punti di vista. Se taluno cerca nella pittura l'espressione completa del sentimento e del dramma, troverà nel *Giuda che abbraccia Cristo* un'opera di intensità spaventosa. Se ricerca nell'arte la composizione sapiente della forma e l'armonia dei colori, dovrà inchinarsi commosso dinanzi alla *Deposizione*. Ma se altri vuole la rappresentazione della realtà, apprezzerà intimamente la pittura del Cinquecento. Con quale diritto possiamo noi dire a costui che il suo principio ha meno valore del nostro? La rappresentazione della realtà si è perfezionata a poco a poco, con una somma di esperienze successive, mentre l'espressione dei sentimenti e la composizione dei colori è arrivata al culmine, di colpo, con l'opera di Giotto. Anche tra i Pregiotteschi, si trovano opere che in questo senso hanno raggiunto una grande intensità. Non dicano dunque i critici che la tavola bizantineggiante è « bella », come quella di Leonardo, lasciando a questo aggettivo una equivoca imprecisione; ma dicano: quella tavola, che è arrivata alla stessa forza di espressione e di composizione, è dunque ugualmente bella, *se per bella si intende l'opera che raggiunge questi scopi.* Ma anche la tesi della rappresentazione naturale, la conquista della luce

o dell'aria, non sono, benchè oggi poco alla moda, disprezzabili. E perciò, secondo questa teoria, da Giotto al Settecento, c'è stata *una evoluzione diretta verso il meglio.*

La tecnica non è, dunque, un elemento da buttar via con tanta disinvoltura. La tecnica si identifica con la *forma,* e non vedo come si possa trascurare la forma in un giudizio estetico. Tanto più che, non solo in questo ultimo caso, ma anche nei due precedenti, la tecnica serve a esprimere con più grande perfezione le concezioni interiori dell'artista, per cui egli riesce a far veramente più belle, anche nel senso moderno, le opere d'arte.

La tecnica è la somma delle esperienze secolari. Negare il valore di queste esperienze vuol dire tagliare ancora quel filo, che, a dispetto di tutto, lega in mille maniere un'opera all'altra, un creatore a un altro creatore, un secolo a un altro secolo.

E' facile dire che un quadro di Tiziano è bello, quando si rischia così poco in un giudizio estetico, certamente riconosciuto e ammesso dai più. Ma se un quadro è di autore ignoto, il problema si complica. Perchè è facile parlare di « pieghe », di « toni », di « tonalità »,

di « cromatismi », ma non è così facile capire se un quadro è bello o brutto, un capolavoro o una *crosta,* quando non c'è, nell'opinione da seguire o da combattere, nessuna guida sicura. Ben raramente si trova ora, in chi parla d'arte, il fremito della vera commozione artistica, quella luce interiore e quella beatitudine che fioriscono nel cuore di un critico, quando scopre in un'opera la linea indovinata, la risoluzione di un problema intimamente cercato da lungo tempo. L'ammirazione, anche sincera, è così il risultato di un ragionamento, non effetto della luce di un' intuizione.

Così, in questa fantastica confusione, vediamo i critici d'arte scagliarsi l'un l'altro sul capo il proprio principio, come si trattasse di un proiettile; definirsi a vicenda « idioti », « sorpassati », « senza gusto »; affermare a ogni minuto che gli altri non « capiscono niente », se non hanno appercepito con rapidità le variazioni prodotte dal vento della moda sulla regione dell'Arte, e credono ancora che il tale o tal'altro artista sia eccellente, mentre sarebbe ormai dimostrata la sua completa insufficienza. Ma i più, e questo è peggio, non onorano nessun principio, perchè vogliono possederli tutti. Benedetto sia chi crede in una idea e non consente a tutto quanto ne esorbita ! Volendo capire

tutto, i critici moderni si pigliano a pugni sopra un'opera, sostenendo che è una meraviglia o uno scarto; riescono a scovare delle *croste,* e ad additare, in esse, poichè capiscono tutto, l'impronta del genio, mentre riportano nel sottoscala i veri creatori, noiosi ormai per troppa fama...

■ ■

Una confusione simile si ritrova nell'arte del III° secolo dopo Cristo. Divampava allora la lotta fra il principio pagano e quello cristiano. Ma il Paganesimo politeista, l' ultimo sostegno dello stato crollante, era ormai vuoto di senso. E il Cristianesimo non si era ancora affermato.

Non c'era dunque un principio solido, in cui gli uomini potessero trovare un appoggio. E nei tempi di anarchia nasce negli uomini la sete e il disgusto di tutte le fedi. Strana contraddizione, che è il tormento delle civiltà moribonde, per cui l'uomo, cercando disperatamente qualcosa di solido e di certo, e volendolo universale ed illimitato, e quindi impossibile, finisce per non credere più in nulla o per credere con frenesia nella più temporale e limitata delle verità, convinto che sia l'eterna e la perfetta. Le lotte teologiche si ritrovano nell'arte e nella letteratura. Le nuove idee cercano di scalzare le antiche, le quali restano in piedi per forza d' inerzia.

Il gusto delle classi governanti si pervertisce, perchè la miseria, causata dalle guerre e dalle rivoluzioni, ha impoverito l'antica aristocrazia romana, e sale a poco a poco al suo posto una classe di barbari arricchiti calati dalle più lontane province, che non hanno più nemmeno l'ombra della antica cultura. E diventano di moda le arti rozze ed appariscenti, violente e infantili. Quelle che son sempre piaciute ai barbari dell'età decadenti.

Se invece noi guardiamo l'arte del settecento, potremo trovarla fredda, leccata, antipatica, ma non disordinata. Un metro sicuro per misurare il bello c'era, e l'arte si trovava solidamente arginata fra le sassaie di quei principî. Aveva un carattere uniforme ed un livello uguale e continuato. E così l'arte del cinquecento e del quattrocento. Che cosa è successo? Come siamo arrivati a quello stadio di convulsioni disperate? Come si possono definire questi due poli artistici?

Si dice con molta facilità, indicando in una biblioteca un volume, o in una galleria un quadro « il tale autore è romantico, o decadente o classico ». Ci si trova generalmente d'accordo — cosa rara —. Questo vuol dire che quelle parole suscitano negli uomini di oggi dei sentimenti e delle impressioni comuni o almeno si-

mili. Ma di rado qualcuno riesce a spiegare perchè definisce quell'opera come classica o romantica o decadente. Qui, generalmente, non ci si trova più d'accordo. I più sono persuasi che dire *classico,* sia come dire « compassato, freddo, artificioso », e *romantico,* « sentimentale, idillico, strano ». *Decadente* poi li fa vagamente pensare a Mallarmé e a qualcosa che non si capisce.

Credo che saremo dunque d'accordo, quando io dico che l'Arte del *settecento, del cinquecento e del quattrocento è un'arte classica. E forse anche quando dico che quella moderna è un'arte decadente.* Ma intendiamoci:

Arte classica, per me, *è quella che ha coscienza dei propri limiti.* Fidia e Policleto, Virgilio, Manzoni e Beethoven, sono classici. E' un'arte che si pone alcuni *problemi,* limitati, determina una zona e la chiude con muraglioni; poi cerca di risolvere quei problemi e di raggiungere la perfezione in quel piccolo campo, limitato, come ho detto, volontariamente. Da questa definizione derivano due altri elementi fondamentali dell'Arte classica.

1° Si ispira specialmente alla realtà esterna.

2° E' un'arte costruttiva e quindi proporzionata.

Se l'Arte classica, infatti, ha coscienza dei propri limiti, vuol dire che è possibile misurarla

e controllarla. E questo è lecito soltanto se si ispira e si fonda sulla realtà esterna all'artista, quella che è visibile a tutti. E' così naturalmente condotta all'obbiettività.

Per la stessa ragione tende alla costruzione. Il frammento — caratteristico delle civiltà decadenti — non esiste in una civiltà classica, perchè non ha nè principio nè fine, e sfugge ad ogni misura. Costruire vuol dire disporre le parti di un tutto in modo che stiano fra loro armonicamente — che siano cioè proporzionate — e in modo, che mancando una parte, il tutto debba crollare, e essere irriconoscibile.

Per queste ragioni ho messo fra gli esempi di artisti classici Manzoni, e ho pensato proprio ai Promessi Sposi, l'opera per cui è spesso posto con i Romantici. Gli è che talvolta la gente confonde il soggetto con la forma. Molti, inconsciamente, fanno questo ragionamento: siccome, nel secolo del Romanticismo, sono fioriti i Romanzi storici, le storie paurose, fantastiche e sentimentali, così le storie paurose e i romanzi storici sono il Romanticismo.

Se si determina un'arte per mezzo dei soggetti che può scegliere, la confusione aumenta in modo inquietante. Ma in questo caso la confusione è più grave. Avrete spesso sentito dire che la Divina Commedia è romantica. Infatti,

in certo senso corrisponde bene alla qualifica di romantica, come si intende comunemente questo pericoloso aggettivo. Scene infernali, violente e dolcissime, contrasti, affermazioni del solito « io », linguaggio aspro e anche popolare, passione, ecc. Avrete sentito dire che Petrarca è un romantico, perchè c'è in lui la smania dell'introspezione. E che per la stessa ragione è un romantico S. Agostino. Ed è romantica la Bibbia, ed Euripide si contrappone al classico Eschilo (mi sono limitato ad esempi letterari per non fare confusione, ma questo vale per tutte le arti). E bisogna ammettere che, senza dubbio, queste opere hanno del sapore romantico. Ma, se noi pensiamo alla nostra definizione di Arte classica, bisogna anche ammettere che sono assolutamente classiche nella forma. E se paragoniamo la Divina Commedia al Faust, sentiamo benissimo che, nonostante le scene diabioliche, comuni a tutti e due, sono molto lontani l'uno dall'altra.

Ma che cosa è dunque il Romanticismo? Nessuno ve lo saprà dire chiaramente: ne sono state date le più contradditorie definizioni. E la ragione di questa incertezza e di queste contraddizioni è che si è sempre voluto contrapporre l'Arte Romantica all'Arte Classica, come se fossero due antagonisti, come se l'Arte Ro-

mantica fosse veramente un nuovo campione venuto da non si sa dove a sfidare l'Arte Classica, come se fosse stata una Rivoluzione Francese di tutto l'antico sistema, mentre invece il Romanticismo è sempre esistito nell'utere stesso dell'Arte Classica, e figli segreti del Romanticismo sono molte opere dalle forme classiche.

Il classicismo si ispira alla realtà esterna, ma naturalmente in certi periodi assimila con più zelo una parte di questa realtà. E succede dopo qualche tempo la reazione di quelli che vogliono ispirarsi all'altra parte. Quasi sempre, siccome la tendenza classica è obbiettiva, quest'altra è soggettiva. Ma è una semplice reazione meccanica, che si riattacca a un filone di altre piccole reazioni, fino all'origine dell'arte. Diventa una rivoluzione seria, per dir così, solo quando si sviluppano i germi della decadenza, che porta spesso nella carne. *La reazione alla forma di classicismo del Settecento si è chiamata Romanticismo.* E' stata una reazione violenta, grandiosa finchè si vuole, ma è stata soltanto la reazione contro una *parte,* una *forma,* un *aspetto* particolare del Classicismo, non contro il Classicismo in sè e per sè. Tanto è vero che è ancora, senza volerlo, influenzata dai canoni classici. Il Romanticismo ha tanta coscienza dei propri limiti che vuole romperli a

tutti i costi saltando, apposta, sul cavallo fatato di Eleonora, cercando di galoppare senza sapere dove. Ha tanta coscienza della costruzione, che cerca, apposta, di rovesciare i pilastri e le cariatidi, per vedere che effetto può dare un edificio rovinato; vuole essere, visibilmente, senza forma, senza proporzioni, senza coerenza armonica. E' dunque un ribelle alla vecchia legge, ma non è fuori della legge, la sente ancora pesare, tanto è vero che protesta e si divincola.

Il Romanticismo, inteso in questo senso, può essere anche classico. Come si può non chiamare Romantica l'Arte che, cominciando a comparire nel IX secolo dopo Cristo, sboccia poi meravigliosamente nel Trecento? Quell'arte delicata e sensibile a tutto l'amore e a tutto il colore della vita, quell'arte che si avvince, tremando, alla terra, sua sorella, e respira con l'erba e con le zolle e prega Dio con gli ingenui anacoreti delle Tebaidi?

C'è, agli Uffizi, un quadro della Tebaide che doveva commuovere tutti i Romantici del milleottocentocinquanta. I buoni anacoreti sono dispersi intorno a un fiume, tagliato da ponti più corti del loro braccio disteso, solcato da velieri grandi come un sandalo slacciato. Si innalzano, sulle sommità di piccoli balzacci, le

chiesette e le capanne che non sorpassano le loro spalle curve. E alcuni zappano, con una barba bianca più lunga del fiume, i piccoli orticelli annessi, ove ogni filo d'erba è diligentemente miniato. E altri pregano Dio, murati nella cella, e altri insegnano ai lupi le sacre scritture e conversan con pantere docili, e rimproverano le volpi perchè hanno strangolato un povero gallo, anch'egli fratello. E pare che il Cielo non possa mai essere meno azzurro, su quelle anime azzurre.

C'è tutta l' ingenuità, l'afflato idillico, il sentimento della natura, il misticismo che si poteva pretendere in un manifesto romantico. Eppure l'Arte del Trecento è la reazione dell'Arte classica contro quella bizantina, ossia contro l'Arte ellenistica, decadente, trapiantata con elementi orientali in Italia nel V secolo. E avviene nel trecento una rivoluzione simile a quella dell'ottocento.

Mi pare dunque di aver dimostrato che l'Arte romantica non si può definire con precisione, perchè è la trasformazione rivoluzionaria, e quindi sempre diversa, di un aspetto particolare dell'Arte classica. Ma questa reazione regionale, ho detto poco fa, può diventare una vera rivoluzione, quando si sviluppano i germi della decadenza, che porta spesso nella carne.

L'Arte decadente! Ecco il vero antagonista dell'Arte classica. Vediamo di riuscire a sviscerare anche questo termine difficile.

Quando parlavo delle confusioni e delle contraddizioni dell'Arte moderna, vi facevo il quadro rappresentativo di un'Arte decadente.

Che significa questa mescolanza di teoriche sostanze diverse in una stessa coppa? La sovrapposizione della pittura alla musica, della letteratura alla pittura, della lirica al romanzo, del romanzo al teatro? Come se fossero secondo il verso Virgiliano « uva spremuta ed acqua dell'Acheloo » da mescersi nel tino? Che significa questa incertezza e questa moltitudine di principi fondamentali per cui ogni uomo ha una misura unica ed infallibile colla quale distinguere il bello dal brutto? Questa è, secondo me, la chiave dell'anarchia: *l'Arte decadente è quella che non ha coscienza dei propri limiti.*

Da questa definizione, come dalla definizione di Arte classica, derivano due corollari perfettamente opposti ai due primi e cioè:

1°) Si ispira poco alla realtà esterna o cerca di trasformarla completamente.

2°) E' un'arte frammentaria e quindi sproporzionata. La miglior maniera per non essere controllati dagli altri, è quella di ispirarsi ad una fonte invisibile e non conosciuta. Quindi

ricerca di complicati interiori — i più complicati e malati — quelli che sono poi stati appunto chiamati decadenti.

Per le stesse ragioni, cioè per sfuggire alla misura, l'Arte decadente è molto spesso frammentaria. Il frammento è quella parte di un edificio, mancando il quale l'edificio crolla e che ha una ragione di essere solo in quanto è parte dell'edificio. Fuori del suo tutto non è più nulla. E non bisogna lasciarsi confondere dalla lunghezza e dalla grandezza. Ci può essere un frammento largo o grande, e un edificio breve o piccolo. Il frammento, essendo la parte di un tutto, non ha nè principio nè fine.

Se poi l'Arte decadente s' ispira alla realtà esterna, cerca sempre di operare la trasformazione della sua materia. La natura è filtrata attraverso una sensibilità eccezionalmente diversa. Questa sensibilità è talvolta particolare a un artista, molto spesso, nelle epoche di arte decadente, tutta una generazione sente e trasforma la realtà nello stesso modo. La trasformazione della natura si chiama comunemente « stilizzazione ». Infatti la stilizzazione — altra parola adoperata spesso a sproposito — è una « *maniera particolare di sentire la natura o anche — diciamo più largamente — la realtà esterna.*

Un esempio di stilizzazione in grande è il Bizantinismo, fiorito in Italia specialmente nel V e VI secolo. Se guardiamo i mosaici di S. Apollinare nuovo, saremo colpiti da quelle due lunghe processioni di Martiri e Vergini, tutti simili nel vestito, nelle pieghe, nell'espressione trasognata del viso, che porgono tutti lo stesso oggetto e suscitano, come dice il Muller, l'impressione di cosa che non finisce mai, immutabile, eterna.

Ora il Bizantinismo, come si può facilmente dimostrare, è un'arte decadente, perchè è la derivazione dell'Arte Ellenistica, che era decadente. Gli uomini sono visti tutti nella stessa maniera, e di tutto l'uomo è considerata una parte sola; il vestito. Quelli non sono uomini coperti da un vestito, ma vestiti ripieni di uomo. Tutti gli occhi hanno la stessa espressione, tutte le pieghe sono simili. Non ho mai visto nessuna piega e nessuno sguardo così, nella realtà. Nel VII e VIII secolo, tutte le figure, portando agli ultimi limiti i principi dell'arte bizantina, diventano così stilizzate che in un evangelario anglo-sassone si trova scritto sopra un disegno IMAGO HOMINIS — per non fraintendere. Le stesse parti di una figura si trasformano in ornamentazioni calligrafiche. Le pieghe del S. Matteo — nel magnifico vangelo di Lin-

disfarne — sono rami e i capelli striscie nastriformi.

Ma l'Arte, stilizzandosi, perde a poco a poco il controllo della stessa realtà che ha trasformato, e può raggiungere gli estremi poli dell'incoerenza, applicando un principio apparentemente logico.

Ora, l'Arte decadente nuota in un mare senza boe. Ma ogni periodo decadente ha dinnanzi a sè, come littore e battistrada, un periodo in cui le boe vengono volontariamente affondate: il periodo che è stato chiamato Romanticismo, nell'ottocento: ma che, come abbiamo visto, si può ritrovare in tutti i secoli, sotto altri nomi. E in questo senso dicevo che il Romanticismo ha in sè i germi della decadenza. Se la volontà abolitrice delle regole e dei limiti si cambia in abitudine a non curarli, in ignoranza di quelle stesse regole e di quei limiti, allora l'Arte classica è divenuta Arte decadente. L'Arte decadente, quindi, segue sempre e non precede mai l'Arte classica. Mi si potrà dire: arte classica, arte decadente: ovo gallina, come si fa a sapere chi è nato prima?

Se noi osserviamo l'origine di qualunque arte ed in qualunque tempo, vediamo che gli uomini, appena hanno coscienza della vasta zona ove possono oprare, si affrettano a limi-

tarla e a circoscriverla con ogni sorta di siepi, muraglie e fili spinosi. In letteratura, per esempio, nasce prima la poesia che la prosa, ossia nasce prima quella forma di espressione più strettamente regolata e misurata.

Nei bambini artisti — che sono un po' come i popoli giovani — si sveglia prima il senso della poesia che quello della prosa. Nessuno scrittore di dieci anni debutta con una prosa, certo preferisce una contorta e anche sbagliata, ma certo rimata quartina. Questo che io vi ho detto sui limiti e sulle origini dell'Arte è dimostrato dalla storia della scultura greca.

Nei primi secoli i corpi erano rigidi, la sagoma del bacino e del petto si allargava geometricamente, le braccia si allungavano strette al corpo, la faccia era senza espressione, o con un sorriso legnoso. Anche nelle statue migliori dell'arte arcaica, come nel tirannicida Armodio, il busto « si dinteressa » dal movimento del corpo e rimane immobile. Questa immobilità del tronco continua poi nelle grandi epoche della scultura, salvo pochissime eccezioni. Che cosa si proponevano quegli artisti?

Guardando i bassorilievi del Partenone o del tempio di Olimpia si capisce subito che aspiravano soltanto alla perfezione plastica del corpo e all' idealizzamento, come lo chiamano i tedeschi, della figura.

Un critico tedesco, appunto, il Loewy, a proposito della non naturale bellezza di tutte le statue greche, al tempo di Pericle, e dell'aspetto composto che hanno non solo gli uomini, ma anche i cavalli — vedi, per esempio, il cavallo di Selene del frontone del Partenone — osserva che: « La natura crea soltanto individui. Se noi confrontiamo diversi esemplari del medesimo oggetto, come sarebbe un corpo vegetale, una foglia di platano, edera, vite, o una parte del corpo umano, un orecchio, un braccio, tra migliaia di esemplari non troveremo mai l'uguaglianza assoluta, vi saranno sempre differenze individuali. Eppure noi tutti abbiamo nella mente un' immagine ben determinata di queste forme: imagine che in certa misura corrisponde a ciascun oggetto reale, ma al tempo stesso se ne distingue. Le linee che chiudono l'immagine sono molto più semplici e regolari di quelle che delimitano l'oggetto. In una foglia di platano i lobi frastagliati e le nervature non si corrisponderanno mai con simmetria assoluta dai due lati; il contorno, anche nelle minute frazioni, presenterà sempre innumerevoli ondulazioni, e non mai una linea ferma e decisa. Ma la simmetria è perfetta e mancano le ondulazioni nella nostra imagine della foglia. La nostra mente ristabilisce la forma pura ».

Questi dunque, erano i problemi di quell'arte, essenzialmente classica: raggiungere la verità della specie e la forma pura del corpo umano e quella rendere con la massima perfezione plastica. Difficile, ma ristretto e limitato il campo.

Giunta a quel punto di insuperabile perfezione in cui cominciava ad essere satura, dopo la trasformazione operata da Scopa e da Prassitele, che vollero esprimere sentimenti più intimi, l'Arte Greca fu rivoluzionata da Lisippo. Lisippo abbandonò le forme pure, ridonò al tronco la sua flessuosità, al dovere ed all'amore la loro espressione naturale. Da quel momento la scultura, rotte le barriere che gli antichi si erano costrutte, cerca di esprimere l'inesprimibile, pazza d'orgoglio, ebbra di libertà. E si prova a tutti i più difficili cimenti, e si crea le difficoltà per superarle, aspirando sempre a qualcosa di nuovo, di diverso, di strano. E si scatena il baccanale ellenistico, il periodo dei soggetti terribili, violenti, in cui la scultura cercò di esprimere tutte le passioni, tutti gli sforzi e tutti i desideri degli uomini.

Questa è ancora un'arte decadente, in tutta l'estensione del termine. Lo è già molto, e lo diventerà, come vedremo in seguito, sempre di più. Si potrebbe credere che l'Arte Ellenistica fosse un'arte realista. Ma questo non è vero: la

natura è riprodotta qui più fantasticamente che nelle sculture del Partenone. Perchè è sempre filtrata attraverso uno stato d'animo d'eccezione. La realtà più serena e semplice è convertita qui in paurosa e violenta espressione di dolore, di rabbia, di sforzo. Tutte le vecchie sono grinzose come streghe, sdentate come una reclame di professore odontoiatra, che ha trovato una nuova e perfezionata dentiera. Fra tutte le azioni e tutti i drammi, la scelta cade sempre su quelli terribili. Pare che esistano soltanto guerrieri moribondi, omicidi e suicidi, lotte frenetiche, ove tutti i muscoli si tendono contemporaneamente in uno sforzo che ucciderebbe uomini meno robusti. Questa mi pare una stilizzazione della realtà, che non differisce da quell'altra stilizzazione dell'Arte Bizantina.

Ma perchè in tutte le arti succede sempre questo fenomeno? E come succede?

Uno scrittore moderno scriveva, dell'arte moderna, queste parole: « Noi possediamo un nuovo istinto: l'istinto del complesso. Afferriamo *Tutto* attraverso il complesso, mentre i passati coglievano *Poco,* attraverso il semplice ». Questa è involontariamente e in termini complicati una prova di quello che poco fa vi dicevo, sui limiti nell'Arte Classica e Decadente.

E' una illusione che gli uomini, dal principio dell'arte, continuano a farsi, senza stanchezza. Pensiamo che se in quella prima zona ristretta e ben limitata sono riusciti a creare dei capolavori, uscendo in aperta campagna e prendendo tutta la piana invece di quel campicello, potranno fare dei capolavori altrettante volte più belli, quanti sono i metri quadrati della pianura rispetto a quelli della zona limitata.

Non so se mi sono spiegato chiaro. L'illusione dei decadenti è questa: « Se noi togliamo di mezzo i limiti, avremo tutto l'infinito dinnanzi a noi; potremo quindi creare delle opere infinitamente belle ed infinitamente varie ». Questa spinta verso l'incommensurabile è prodotta dalla stanchezza del misurato. Ma i decadenti non pensano che se, come ho già detto, devon nuotare in un mare senza boe, non sapranno più dove vanno, nè a che distanza sono dalla spiaggia, nè a che velocità corrono; non pensano che se quelle boe sono un impaccio, possono anche essere dei salvagenti, e che perdendo il sostegno di un principio e di un limite certo, potranno rimanere dentro i confini dell'Arte, ma potranno anche, con la stessa indifferenza, uscirne completamente e creare una cosa senza senso, invece che un'opera di Arte. Questo spiega come certi artisti decadenti mostrino, vicino a creazioni meravigliose, opere

prive del minimo gusto estetico. Chi li frena? Lavorano a caso, e il caso o qualche volta l'istinto li guida.

E così succede che certi artisti decadenti rimangano grandi artisti e creino meravigliosamente: perchè, senza saperlo forse, si pongono certi limiti. Ma i discepoli ed i posteri non si possono reggere in equilibrio su quella cresta scivolosa e ruzzolano giù per i dirupi.

E' indiscutibile però che i decadenti riescono ad esprimere spesso passioni e movimenti complicati in modo stupefacente. E per ottenere questi risultati devono adoperare l'arte delle illusioni e della suggestione. Questa difficile tecnica basata su impalpabili ed invisibili gradazioni di effetti, si chiama comunemente *simbolismo.* Nelle arti plastiche decadenti, una persona in ginocchio *è nata* per stare in ginocchio e non è una persona qualsiasi che si è inginocchiata. Le proporzioni del corpo, armonizzate artificiosamente, danno l'impressione di essere normali, ma sono invece *fantastiche, pensate e non copiate, immaginate e non riprodotte.* In un movimento non si ritrova l'azione *vera e propria,* ma il *simbolo* di quell'azione. Nella figura stessa non c'è, con tutti i dettagli, la figura, ma il simbolo della figura. Il simbolo dell'azione o della figura sta all'azione o alla figura vera e propria, su per giù, come nelle teorie

di Platone, il concetto di uguaglianza sta alle cose uguali.

In letteratura e anche in musica, il simbolismo consiste specialmente nella suggestione, per cui con una parola o con una nota si suscita l'immagine, la sensazione di infinite altre parole o note. Esaminiamo per esempio la famosissima lirica di Verlaine sulla pioggia. Nessun poeta, credo, è riuscito a rendere così profondamente l' intima e inesprimibile angoscia della pioggia, quando scivola dolcemente sulla città. E questi versi, per tutte le ragioni finora esposte, possono essere un esempio tipico di lirica decadente.

Il pleure dans mon coeur
comme il pleut sur la ville;
quelle est cette langueur
qui penètre mon coeur ?

O bruit doux de la pluie
par terre et sur les toits !
Pour un coeur qui s'ennuie
o le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
dans ce coeur qui s'écoeure.
Quoi ? nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
de ne savoir pourquoi,
sans amour et sans haine
mon coeur a tant de peine.

Sono solamente 16 versi brevi. Ma che poema infinito risvegliano nelle intime fibre dell'anima ! Ogni verso è il gocciolare di una stilla di pioggia, che cadendo risuona attraverso le pozze picchiettate come se avesse in sè la forza di cento echi. Il poeta è riuscito, con certe ripetizioni di parole e di rima, ad esprimere la monotonia di assonanze ritmiche della pioggia, e l'indeterminato di quel brusio timido, che non si sa dove viene, quando comincia e quando finisce. Non determina niente. Riproduce il suo stato d'animo, senza cercar di capirlo.

Quelle est cette langueur
qui penètre mon coeur ?

Non lo sa, non vuol dirlo.

Quoi ! Nulle trahison ?
Ce deuil est sans raison.

E prima:

Il pleure sans raison
dans ce coeur qui s'écoeure.

Forse il male che lo tormenta è appunto questo; non sapere perchè è triste. Questo sentimento lo suscita in noi con delle interrogazioni, con delle confessioni distratte e malinconiche.

Non lo dice mai. E non descrive il mormorio della pioggia nè ci dice in che modo egli vibri insieme a tutte le gocce. Si contenta di scrivere:

O bruit doux de la pluie
par terre et sur les toits !

Eppure con questi due soli versi, facendo rispondere la rima e la parola finale nei versi che seguono, risveglia in noi tutto il fluido gocciolare e tutta la dolce tristezza di una giornata di pioggia. E finisce lasciandoci in uno stato d'animo di aspettazione, come se ascoltassimo una musica di cui non si ricorda il principio e che non può finire; e dopo quell'ultima quartina sentiamo scivolare altri versi, senza fine:

C'est bien la pire peine
de ne savoir pourquoi,
sans amour et sans haine;
mon coeur a tant de peine...

La rima lunga e non tronca, con la ripetizione della parola « peine » ci dà appunto quell' illusione di indeterminato. E bisogna, a proposito del simbolismo, notare una strana contraddizione dell'arte decadente. Perchè simbolismo vuol dire illusione, o suggestione, e quindi,

in certo senso, artifizio. Ora l'arte decadente ha una marcata propensione a distruggere il *convenzionale,* che è in fondo uno dei tanti necessari artifizi con cui l'arte classica riesce ad esprimersi. Nell'arte c'è sempre una parte di convenzione, che non è assolutamente abolibile. Scegliamo un esempio del teatro. In teatro, prima di tutto, si vede una camera con tre sole pareti; tutte le altre convenzioni teatrali vi sono abbastanza note perch' io non stia a ricordarle. Ebbene: la storia del teatro è una lotta eterna per la continua e sempre crescente distruzione di tutte queste convenzioni. Come se, quando si è sostituita una scala al palcoscenico e i personaggi recitano nel salone e gli alberi sono veri, il dramma sia molto più vicino alla realtà ! Per quanto l' imitazione sia pedissequa e meticolosa, la copia sarà sempre troppo lontana dall'originale perchè nasca nello spettatore la sensazione corrispondente. Così è inutile, come fanno i musicisti impressionisti, pestare nei bassi per fare il tuono, operare agili glissants per riprodurre il vento; tanto il tuono che il vento saranno molto diversi. Nelle epoche decadenti si dimentica che la vera arte rappresentativa, quando vuole veramente riprodurre la realtà, non imita, ma esprime i sentimenti suscitati dalla realtà. E la Pastorale di Beetho-

ven darà la sensazione della campagna più di qualsiasi composizione impressionista, dove si sentano scorrere ruscelli e mormorare agresti fronde coi metodi or ora accennati.

Un'altra secca in cui spesso si arena la nave dell'Arte Decadente è, per la ragione che vi esponevo, cioè per riuscire a vincere le catene della natura, la *confusione delle arti.*

Ogni arte particolare, quando ha esaurito tutte le proprie risorse, cerca di rinnovarsi e di rinvigorirsi assumendo quelle degli altri.

Ho citato, in principio a questo studio, una definizione del campo della pittura, rispetto a quello della letteratura. Il pensiero di Lessing, riassumendolo, è questo: « La pittura, pei suoi caratteri e pei suoi mezzi di imitazione che può unire soltanto nello spazio, deve in tutto rinunciare al tempo; le azioni progressive, in quanto progressive, non appartengono ai suoi argomenti; ma essa deve contentarsi delle azioni coesistenti o di soli corpi che facciano supporre dai loro atteggiamenti un'azione ».

Vicino a queste parole, se mi permettete, metterò un brano di Boccioni, critico futurista, il quale ha condensato, nel suo libro sulla pittura e scultura, esagerandoli, tutti i canoni dell'arte decadente:

« Sarebbe poco se noi ci arrestassimo ad una semplice analisi di forme, come gli impressionisti si fermarono ad una analisi di colore. Noi facciamo una sintesi dei risultati delle ricerche di colore e di forma. Ma questa sintesi non ci conduce di nuovo alle immagini statiche e successive (questo è fondamentale per noi), come avviene per i nostri amici di Francia cubisti o altro, ma ci porta a ridare la realtà nella sua essenziale manifestazione. Prima cioè che questa realtà si individualizzi in una distinzione tradizionale degli elementi naturali, noi vogliamo dare la vita della materia, traducendola nei suoi moti ».

Lo scopo della pittura, nella teoria futurista, è proprio quello di rendere il movimento, le azioni progressive in quanto progressive. E' cioè la codificazione di tutte le mescolanze artistiche. E' anche spesso il segno dell'impotenza; perchè quando un'arte invade il campo di un'altra arte, vuol dire che non sa servirsi delle sue armi o non ne è cosciente. Ma non starò a ripetervi altri esempi di questa confusione di cui vi ho già prima parlato, perchè voglio rispondere a un dubbio che vedo nascere nei vostri occhi, mentre pronunzio la parola « futurismo ». Ho adoperato questo vocabolo per esprimere l'estremo dell'arte decadente. Ma « Futurismo »,

« l'arte del futuro » dirà qualcuno di voi « arte giovane, bambina » che c'entra con l'arte decadente? Non ne è invece l'antagonista? Non è forse un' arte spontanea? libera? primitiva? nuova? Infatti, se noi leggiamo i manifesti futuristi, troviamo delle frasi come questa:

« Respingiamo fin d'ora la facile accusa di barocchismo con la quale ci si vorrà colpire. Le idee che abbiamo esposte qui derivano unicamente dalla nostra sensibilità acuita. Mentre barocchismo significa artificio, virtuosismo maniaco e smidollato, l'arte che noi preconizziamo è tutta di spontaneità e di potenza ».

O come questa:

« Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata ».

Non bisogna lasciarsi impressionare dalle ingenue e violente affermazioni dei manifesti. I futuristi sono veramente decadenti, appunto perchè vogliono essere liberi, originali, spontanei, primitivi, manie tipiche delle civiltà malate. Prima di tutto non si è nessuna di queste cose quando si *vuole* esserlo. Non si può essere, di partito preso, nè spontanei, nè liberi, nè primitivi. Bisogna esserlo senza pensarci. Ma esaminiamo più precisamente la questione.

L'Arte decadente, essendo un'arte rivoluzionaria, sorta in reazione ad una preesistente arte classica, è sempre persuasa di essere indipendente dall'arte che ha combattuto, e quindi di essere un'arte giovane, nata dal nulla e da poco tempo. Ecco: persuasa forse no. Vuole sempre convincersi, in ogni modo, di essere il principio di una futura arte nuova, invece che la fine di un'arte vecchia e morente. La sensazione dell'agonia è, per quanto vaga, così angosciosa, che gli uomini cercano in tutti i modi un' illusione, anche incoerente, pur di levarsi di mente il pensiero ossessionante. Come se un vecchio, balbettando, credesse di ritornare bambino.

E con l' illusione di ringiovanire l'arte decadente torna spesso ai falsi primitivismi. Così abbiamo visto le parole in libertà e la pittura metafisica, case bianche con le finestre a prospettiva sbagliata, le ombre lunghe come nelle tavole trecentesche, e i corpi umani rigidamente stilizzati. La stessa cosa è avvenuta in Grecia. Vi avevo detto, a proposito della scultura greca, che l'Arte ellenistica, se non era già proprio decadente, stava per divenirlo del tutto. A poco a poco i soggetti terribili si esaurirono, diventarono comuni, lo spirito si stufò di quel cibo troppo piccante — nessuno mai ha vissuto di soli peperoni, aceto forte, pepe et similia. Si ri-

tornò ai soggetti idillici, alla natura, copiandola con molto rigore. E rivenne di moda l'arcaico, l' ingenuo. Da molto tempo le bocche eran disavvezze da quel semplice pane. Come si vede nel giovane di Sthephanos, a Roma, e nei gruppi di Napoli e di Madria, si ricominciò ad allargar le spalle, a irrigidire i movimenti, a immobilizzare il tronco, a stilizzare le pieghe. E gli uomini camminarono di nuovo sulle punte dei piedi, e le donne rinnovarono le processioni, una dietro l'altra, vestite ieraticamente coi pepli egiziani.

Primitivismo artefatto e non sentito, quindi, che non può ingannare nessun occhio esperto. E ugualmente falsa è la libertà dell'Arte Decadente. Accade qui come coi regimi attuali. Nessun regime assoluto è stato così violentemente tirannico come quello del secolo XX. Chi governa? Mistero; tutti obbediscono ad una legge fatta da non si sa chi. E così nell'arte decadente. Alle antiche leggi ben conosciute da tutti, si sostituiscono delle nuove e misteriose forme di tirannidi. Quella dei futuristi è veramente specifica. Voi troverete in tutti i libri e in tutti i manifesti futuristici delle frasi come queste: « Non v'è che una legge per l'artista ed è la vita moderna e la sensibilità futurista », o « L'era delle grandi individualità meccaniche è

cominciata e tutto il resto è paleontologia »! Boccioni ha formulato la scelta dei soggetti imperiosamente distribuiti fra gli adepti del futurismo. E' così tipica che la voglio citare:

« Les affiches gialle, rosse, verdi, le grandi lettere nere bianche e bleu, le insegne sfacciate e grottesche dei negozi, dei bazar, delle « *liquidazioni* », gli smaglianti waterclosets inglesi, le danze negre nel ritmo brutale degli Tziganes tra le luci e le belle prostitute, ecco ciò che ci ispira e ci affascina ».

E la tirannia si estende anche ai principî di critica. Oggi nelle arti plastiche, per esempio, non si deve più vedere altro che « una composizione di forme, colori, volumi ».

Un giorno, mi ricordo, stavo guardando le due Veneri del Tiziano con un amico, molto intelligente e impregnato di dottrine decadenti. Quell'amico mi diceva: « Io preferisco questa, delle due Veneri. Ma non bado al disegno, o al colore, o alla perfetta rappresentazione della carne, o al meraviglioso paesaggio della finestra. No; io vedo una forma chiara e curva in uno sfondo scuro; e trovo questo quadro più bello dell'altro perchè i colori della forma chiara, sono, a mio gusto, meglio armonizzati con lo sfondo nero, e più elegante è la curva di quella linea ».

Molti poeti decadenti, del resto, cercano di comporre soltanto parole armoniose, senza altre preoccupazioni. Ma allora, quale è la misura del bello ? Se si applica questo principio in tutta la sua estensione, nessuno potrà dimostrarmi che una pennellata rossa sopra un « Corriere della Sera » è meno bella della Sistina.

E siamo così ricascati nel problema dei principî. La mancanza assoluta di ogni principio anche elementare per distinguere il bello dal brutto e l'Arte dall'Esercizio, è l'origine di questa anarchia.

Ma c'è un limite anche nell'anarchia. Più in là del bolscevismo non si può andare. E avete visto, infatti, che in Russia si cerca di ritornare all'antico sistema capitalistico. E così, anche in arte, sono visibili delle correnti classicheggianti. Ed al classico si ritornerà, senza dubbio, ma non fondando delle riviste o ricominciando a scrivere con l'ortografia del cinquecento. Vedremo, fra un periodo più o meno lungo di stasi, una fioritura di artisti, che potranno essere definiti classici, ma che non ne avranno minimamente coscienza. Per saperlo, dovrebbero, se mai, leggere le storie letterarie di due secoli dopo.

Firenze, 1922.

Finito di stampare dalla

S. A. TIPOGRAFIA LUGANESE - LUGANO

il 1° Ottobre 1940

Leo Ferrero

Meditazioni sull'Italia

con prefazione di Carlo Sforza

Un volume di pag. 220 - 1.

Deposito a New York: Libreria SOCIALE Italiana - 232 East 123rd. Street, New York (N. Y.).

Il libro è diviso in tre parti. Nella prima: DELLA TRAGICA GRANDEZZA D'ITALIA, l'autore esamina i mali politici che da tanti secoli affliggono la nostra penisola. Quello stesso «alitus» che poeticamente aleggia in ANGELICA diventa ragionamento serrato e ardente in questa parte del volume: Leo che personalmente ne era stato lacerato vorrebbe, mostrando le piaghe che consumano l'Italia, additarne anche una possibile redenzione. Per assurgere a libertà gli uomini dovrebbero imparare a difenderla individualmente, a non permettere mai che ingiustizia sia fatta neppure al vicino, perchè è dalla scarsa reazione alle ingiustizie verso gli altri che la libertà è soppressa.

Nella seconda parte del volume MEDITAZIONI DI UN VIAGGIATORE SULLA NOSTRA CIVILTA' LETTERARIA il problema è trasportato dal campo politico al campo letterario. In forma elegante, brillante, acuta, l'a. posa il problema del perchè la letteratura e l'arte italiana danno così

scarsi frutti, e in forma psicologica, divertente, acuta risponde descrivendo il pubblico, gli scrittori, i critici. Manca in Italia il pubblico che sappia ammirare, i critici che dirigano, e manca sopratutto agli scrittori la libertà di criticare i loro tempi. La letteratura e l'arte sono soffocate come la politica dalla scarsa libertà e dalla scarsa probità dell'ambiente e dei critici. Esamina a questo proposito LE VITE di Giorgio Vasari e prova come la grandezza della pittura del suo tempo a lui si debba che seppe eccitare e dirigere i pittori e rendere il pubblico ammirativo.

Nella terza parte del volume: DIALOGHI SATIRICI SULLA NOSTRA CIVILTA' LETTERARIA lo stesso problema è strattato in forma artistica. In uno, due scrittori del primo ottocento concludono — dopo aver discusso di Manzoni, Leopardi, Foscolo, che non c'è ai loro tempi scrittore degno di restare. In un secondo Macchiavelli si lagna con Giusto Lipsio (che lo invidia) di esser ricordato e lodato per quel che non disse, mentre il suo vero pensiero è obliato. In un terzo, due amici discutono sulla parte che la stupidità ha nel progresso e regresso del mondo.

Carlo Sforza nella sua magnifica prefazione analizza acutamente il valore etico del volume e conclude: « Vorrei che questo libro, in cui Leo Ferrero, nella sua passione ardente per un'Italia alta e pura, nota i mali che più sembravano tormentare la nostra patria, fosse meditato da molti giovani i quali capiranno che certe amare osservazioni di Leo gli eran dettate precisamente dall'intensità del suo amore pel popolo italiano, dal suo terrore che esso non riesca a liberarsi dalla tirannia dei gaglioffi della retorica, dal suo desiderio di servirlo nei giorni oscuri... ».

This book has three parts. In the first part: ON THE TRAGIC GREATNESS OF ITALY the a. examines the political illness of which from so many centuries Italy suffers.

In the second part: REFLECTIONS OF A TRAVELER ON OUR LITERARY CIVILISATION, the a. brings the problem on the literary field. The root of all evils is the lack of liberty becoming lack of probity.

In the thir a. part of the volume the pass from the critical to the artistical point of view in three dialogues in which all these problems are cleverly erposed.

The excellent introduction due to Count Sforza shows the ethical importance of the book, and his wish that this book could be read and meditated by young italian generation who will find passionate teaching dictated by love.

Volumi già pubblicati o messi in circolazione:

GUGLIELMO FERRERO - LIBERAZIONE (romanzo) Fr. sv. 3.—

CARLO SFORZA - I COSTRUTTORI DELL'EUROPA MODERNA (esaurito) Fr. sv. 5.—

GAETANO SALVEMINI - MUSSOLINI DIPLOMATICO (esaurito) Fr. sv. 4.—

GINA LOMBROSO - LO SBOCCIO DI UNA VITA Fr. sv. 4.—

GINA LOMBROSO - LE TRAGEDIE DEL PROGRESSO Fr. sv. 4.—

IGNAZIO SILONE - PANE E VINO (romanzo) Fr. sv. 4.—

IGNAZIO SILONE - FONTAMARA (romanzo) Fr. sv. 3.—

LEO FERRERO - ANGELICA (dramma) Fr. sv. 3.—

LEO FERRERO - LEONARDO O DELL'ARTE Fr. sv. 3.—

LEO FERRERO - MEDITAZIONI SULL'ITALIA Fr. sv. 3.—

LEO FERRERO - LA CATENA DEGLI ANNI Fr. sv. 3.—

LEO FERRERO - IL RITORNO DI ULISSE e LA FAVOLA DEI SETTE COLORI (drammi) Fr. sv. 3.—

NELLO ROSSELLI - MAZZINI E BAKOUNINE Fr. sv. 5.—

NELLO ROSSELLI - PISACANE Fr. sv. 4.—

RANDOLFO PACCIARDI - IL BATTAGLIONE GARIBALDI Fr. sv. 3.—

GIUSEPPE STRAGLIATI - LA LESINA DI SAN NUVOLONE (romanzo) Fr. sv. 3.—

A. LEMMI - RIONE BOCCA DELLA VERITA' (romanzo) Fr. sv. 3.—

BOGDAN RADITZA - COLLOQUI CON GUGLIELMO FERRERO Fr. sv. 5.—

NUOVE EDIZIONI DI CAPOLAGO - LUGANO - GINEVRA
SVIZZERA